د. حسن المنيعي

المسرح و الارتجال

مكتبة الأدب المغربي

عيون

د. حسن المنيعي

المسرح و الإرتجال

مكتبة الأدب المغربي

عيون

الكتاب : المسرح والارتجال
المؤلف : د. حسن المنيعي
الناشر : عيون المقالات
الطبعة : الأولى ـ الدار البيضاء 92
المطبعة : دار قرطبة
الإيداع القانوني : 905\91.

تقديم

حاولت في هذا العمل المتواضع أن أترجم بعض المقالات الهامة التي تعالج قضيةالارتجال في المسرح وأن أدرجها مع مقالات أخرى تعرف ببعض الدراميين الكبارالذين ذاع صيتهم لا بالنسبةلنوعية إنتاجهم فحسب، وإنما أيضا بالنسبة للتأثير الذي تركوه في مجال المسرح.

وبما أن الغاية من هذا المشروع هي الحديث عن بعض تجليات المسرح الغربي،فقد ترجمت مسرحيتين قصيرتين لإعطاء فكرة عن مدى انفتاح النص الدرامي على أفق الارتجال وعلى رصد الروابط الإنسانية كما هو الشأن بالنسبةلمسرحية"ألبي".

وهكذا،فإني لا أدعي تقديم دراسة شاملة عن المسرح،وإنماأدعو القارئ إلى الاطلاع على بعض نماذجه حتى تكون له عونا ساعةإقدامه على دراسةأساليبه.

وكل أملي أن أكون قد أضفت ولو لبنةواحدةإلى الدراسات العربية التي تهتم بالفن الدرامي.

د.حسن المنيعي

الكوميديا المرتجلة

وحدود الحداثة*

(في نطاق العدم أبدأ بالإشارة إلى كل الإمكانيات الخفية التي شكلت الثقافة في يوم ما)

انطونان أرطو

منذ بضع زمن، تحظى الكوميديا المرتجلة بعناية آنية ومتجددة بعد أن حرص البحث المسرحي على إبرازها، بكيفية منهجية ومتصاعدة، كنمط لمسرح يرتكز على تدريب الممثل والخلق الجماعي. ومن هناك، فإنه تجدر الإشارة إلى أن هذا الرجوع المتواصل إلى الكوميديا المرتجلة يبدو في العمق مشروطا بتأويل المنظرين والمخرجين الذين أخذوا يطالبون في مطلع هذا القرن بالتقليد ، وممارسة الكوميديا المرتجلة.

وفي هذا السياق، فإنها تؤدي وظيفة مزدوجة: الأولى ك (ميثا)، وفردوس مفقود بالنسبة لمسرح يبحث عن أصوله؛ والثانية: كنمط تتجلى فيه خصائص أسلوب مسرحي كانت تبدو إشكالية ومتناقضة عن طريق الممارسة.

وبالتالي، فإن العناية التي كانت تُوَجَّهُ إلى هذا الأسلوب المسرحي، والنمو الكسيح الذي عرفته علوم الأنطروبولوجيا في تلك الفترة يُشيران إلى أن المفاهيم المستعملة -للدفاع عن كل ما هو مسرحي- كانت تأخذ على عاتقها مجموع عملية التنظيم السيميائي للكوميديا المرتجلة، وذلك بانتشالها من نسيجها النهاجي والثقافي. وتتمحور هذه المفاهيم حول نقطتين أساسيتين:

(*) مقالة مترجمة عن إنيس أليفرتي .

- الارتجال كقاعدة للتمييز بين المسرحي والأدبي.

- تكوين نظرية من هذا المنطلق لمفهوم الممثل تكون مطابقة للقانون الايديلوجي الذي كان هو قانونه على صعيد الممارسة عند المجموعات الطلائعية.

وهكذا، فإن "حداثة" الكوميديا المرتجلة ترتكز على هاتين الفرضيتين، إذ ليس من الصدفة أن تبرز فورا فكرة الاحالة على "كريج ومايبرهولد، وفاكتوكوف، وكوبو"، في حين أن العلاقة التي يمكن أن تربطها بمسرح "جاري وأرطو" لاتزال محتجبة. فهذا الاحتجاب يرجع إلى الاتجاه الذي يعمل على حصر التأويل النقدي للكوميديا المرتجلة في السياق الايديولوجي للحركات الطلائعية التي يعترف بها المسرح المعاصر تجاه القوانين المختلفة لعلاقات المسرح/الأدب، ثم الممثل/المؤلف في ممارسات "جاري وأرطو".

ومن هذا المفهوم تشع إمكانية تحليل وممارسة مُتَبَايِنَيْن لم يَرِدْ أيٌ منهما في السلسلة المتفرعة ثنائيا (الثقافة المسيطرة/الثقافة التابعة، الممارسة الأدبية/الممارسة المسرحية، الممثل/المؤلف).. ولكنهما يرجعان إلى "حداثة" المسرح لا غير، ترتكز على جدلية تلك الألفاظ وعلى التناقض الذي ينظر إلى المسرح في حدود اللعبة الاجتماعية. ففي سنة *1912* كان جوردن كريج قد نشر في مجلة "القناع" (دماسك) [1] هذا المقال الذي أصبح مشهورا، والذي يحمل عنوان "ارتقاء الكوميديا المرتجلة". لقد كان يعرض في كوميدياه هذه، وبكل وضوح، المفاهيم الأساسية التي كانت تشكل قاعدة للممارسة المسرحية. ومن ثم، فقد جاء في مطلع مقاله ما يلي:"إن المسرح كفن مستقل وإبداعي قد استسلم للنوم طيلة هذه القرون، وقد حان الوقت ليستيقظ".

(1) E.G. GRAIG, «The Commedia dell'Arte ascending» in «The Mask». Vol 5, Octobre 1912, p. 104 - 108.

بإمكاننا أن نقف على عنصرين هامين في هذه الجملة: الأول يشير إلى قانون إمكانية وجود سيمياء للمسرح كفن مستقل وإبداعي؛ والثاني يُوحي بالطريقة الأولية لهذه العملية، أي تحقيق وثبة ثلاثة قرون قصد "إيقاظ" المسرح و(استرجاعه). أما المميزات الخاصة بهذا المسرح، فإنها تتجلى في التفريق بين "الدراما المرتجلة" للتقليد المسرحي الذي ساد في القرن التاسع عشر، وفي التدريب الاحترافي للممثل: إذ (أن هذا التدريب كان من اللازم، وكذا التكوين التام، وإلا انهارت المسرحية).

وقبل سنة من ذلك، كان شيريوScherillo [2] قد أثار الانتباه في نفس المجلة إلى ممارسة الارتجال وذلك بارتكازه على نموذج الممثل الإيطالي الذي تتجلى من خلاله كل من وظيفة "المؤدِّي" و"المبدع" [3] على أن التعرف على الهوية في هذه الحالة يظل خاضعا لتحول في علاقات المؤلف/الممثل كاستقلال لاندماج الممثل في دوره، استقلال لا يجعله يتحرر من منطقة التقليد إلا في المظهر فحسب.

ويجدر بنا أن نحدد من جديد مكانة هذه الأوضاع في نطاق أزمة ترتبط بالبنية: أي في أزمة اقتصادية الذات الأحادية. ومن ثم، أزمة الوظيفة الاجتماعية والتواصلية للغة. فهذه الأزمة تبدو في تجربة الطلائعيين المسرحية -وعلى المستوى الدرامي- في المأساة السيكولوجية التي يسودها تنافر بين مجموعة المتكلمين. أما على مستوى الممارسة المسرحية، فإنها تظهر من خلال الطموح المتعارض للإنتاج، وتمرير لغة داخل المجموعة المسرحية.

فإذا كانت هذه التدخلات تشكل "تحديثا" للكوميديا المرتجلة -بمفهوم التقليد الرومانسي -الرمزي، وفي نطاق إشكالية الموضوع

(2) M. Scherillo, «The Commedia dell'Arte», in «The Mask», Vol 3, Janvier 1911, p. 108 - 126.

(3) Les termes de : «composer» et de «performer» sont utilisée par Scherillo dans le sens de créateur et interprète.

-فإنها حينما تتجنب المنطق التاريخي والثقافي لا تعمل بكل بساطة سوى على حجب الخطاب الايديولوجي الذي تنطوي عليه، والذي يتعلق بفرضية الثقافة البديل.

وحينما نعتمد على تاريخ الكوميديا المرتجلة، فإنه يبدو من البديهي أن المؤرخ هو الذي يوحي أكثر من رجل المسرح بالتنظيم والمفترضات الضمنية المتعلقة بتلك العمليات التأويلية. ويبدو أن دراسة س. ميك (ك. ميكلاشفسكي) (4) تشع كمثال خاص عن هذا المنظور التاريخي والثقافي الذي يبرز هذا النمط من التأويل.

لقد كان "ميك" يُركِّزُ عمله على الاشارة إلى الفارق الذي يراه أساسيا بين الكوميديا المرتجلة والكوميديا الفصيحة، وكذا على فرضيتين منهجيتين هما: تاريخ المسرح كنوع مستقل لا يكون جُزءاً من تاريخ الأدب. ثم الطابع الأولوي الذي يميز بين المسرح والأدب الدرامي في حدود إمكانية تشكيل هذا التاريخ للمسرح. ذلك أن العلاقة القائمة بين الهدف المتجدد للكوميديا المرتجلة والممارسة المسرحية لدى الطلائعيين لا تأخذ قيمتها الكاملة إلا إذا حددناها في نطاق التفرع الثنائي الثقافي الذي تستند عليه الطليعة للتعريف ثانية باستراتجية علاقتها بالايديولوجية السائدة.

(قد يحدث أحيانا أن يعبر الفن المسرحي لبلد ما، وفي حقبة معينة، عن تطور مزدوج يأخذ اتجاهين متناقضين يتعارضان على مستوى الأسلوب والمناهج. من ذلك أن المسرح في روما القديمة -والذي يأخذ كنموذج نتاجات الأدب اليوناني- كان يتعايش مع فن مسرحي جد مستقل عَنِ الأدب، وأشد ارتباطا بفن الممثل (أتلان). وفي العصور الوسطى كان يوجد مسرح ديني يتكون ممثلوه عموما

(4) C. Mic (K. Michachevski), la commedia dell'Arte ou le théatre des Comédiens Italiens des XVI, XVII,XVII, Siècles. Pertrograd 1914 (Tra. française chez J. Schiffrin, 1977).

من الهواة. على أنه كان يوجد أيضا مسرح البهلوانيين المحترفين الذي كان لا يتسم بأي طابع ديني وفي موازاة المسرح الكلاسيكي الذي كانت تقدم فيه أعمال "راسين" و"كورني" و"فولتير" كان يوجد بفرنسا في مطلع القرن التاسع عشر مسرح الشارع (البولفار) الذي كان من أكبر أعمدته الممثل والمومىء المشهور "دوبورو".

... وهكذا، فكلما تحول الاتجاه المسرحي، فإن أحد تياراته يعمل عموما على تثقيف فن تقليدي جاد، كما ينتعش من روائع أعلام الماضي، بحيث يغدو هذا الفن -الذي يُسَانَدُ على الخصوص من لدن الطبقات العليا- محاطا بكامل الاعتبار، أما الاتجاه الآخر، فإنه يَأخُذ على العكس من ذلك طابعا ديمُوقراطيا، ويقترب بأسلوبه من الساحة العمومية. وبالتالي، فإننا لم نكن لننشغل كثيرا بالريبيرتوار أو نفكر في الأسلوب الجميل، وإنما كنا نسعى إلى إرضاء الجمهور، واجتذابه، والحصول على نجاح كبير. وبما أن رواد هذا المسرح هم من فئات الشعب، فإنه لا يحظى بتقدير المعاصرين، بل إنه قد يحدث أن يكون عرضة للمضايقات (5).

إن التقسيم بين ثقافة سائدة وثقافة مضادة يفضح الوهم الأساسي لعديد من الطلائع الفنية في النصف الأول من القرن، ذلك أن هذه الوضعية تلمح إلى تصور إوَالي للصراع الايديولوجي، وتنتهي إلى النعت بالثورية ممارسات سميوتيكية تتموضع في نطاق الايديولوجية السائدة لذلك، فإن الخطأ الذي سينحصر في الربط بين ثقافة مسرحية مضادة وثورة مسرحية -والذي نستطيع أن نصفه بالشكلاني- هو بالنسبة إلينا نفس الخطأ "الواقعي" الذي يدل على معنى الفن بطريقة هي على الفور سياسة. فهاتان الوضعيتان تحُطَّان، بشكل خطير، من قيمة دور الايديولوجية السائدة في مجال

(5) Ibid, p. 14.

التنظيم الثقافي، وتنتهيان -عبر افتراض قلب غير ممكن للألفاظ- إلى إهمال عناصر أخرى للقطيعة أكثر ارتباطا بالموضوع.

ويخيل إلينا في هذا الصدد أن نظرية "باختين" (6) حول النوع الكرنفالي تمدنا بإمكانية القيام بتحليل مُغاير: (ذلك أنَّ أبحاث هذا الرجل ومجموعته تشهد على أن تحريك الاشكالية الشكلانية و/أو الشعرية شيء ممكن، وذلك عندما نعمل على مساءلة النشاط الأدبي الدال من منظور وضعيته في تاريخ المنظومات الدالة وعلاقته بالذات المتكلمة) (7).

ويبدو لنا على الخصوص أن من الأهم أن نبرز هنا الظواهر التالية:

أ) أن الدورانية تعارض تقسيم الثقافة.

ب) أن النوع الكرنفالي يدمج تقليد الفلكلور الكرنفالي وتقليد الأدب المكرنفل.

ج)أن الحوارية وتعدد الأصوات التي تميز هذا النوع «توحي بتفتت منظومة العرض على أساس أنها تعارض المونولوجية كشعار للخطاب التمثيلي» (8) المرتكز على الذوات الثابتة: المؤلف/الممثل /المتفرج.

د) "أن المقولات الكرنفالية ليست آراء مجردة حول المساواة والحرية، وحول الرابطة الداخلية بين كل الأشياء وهوية الأضداد الخ... إنها "أفكار" شعائرية وفُرْجَوِيَّة تدرك حسيا، وتشخص كما هي الحياة نفسها...".

---

(6) M. Bakhtine, la poétique de Dostoïvski Paris. Seuil. 1970
cf. la préface de J. Hristeva «une poétique euinée».

(7) Ibid, p. 5 - 27.

(8) J. Kristeva. Ibid.

وهكذا، فإن تحليل "باختين" يحدس العديد من مظاهر علم السيميوتيقا الحالية، من ذلك: (9)

أ) الميل إلى التفكير تاريخيا في المنظومات الدالة.

ب) التنوع النموذجي لهذه المنظومات..

ج) مفهوم النص بالنسبة لنموذج ما للثقافة.

الفرق الأساسي بين الايديولوجية والنص على اعتبار أنّ علم تعدد الأصوات هو عبر- لغوي (Translinguistique).

ه) مفهوم النص بالنسبة لهوية الذات المتحدثة.

إن ثنائية "ميك" التي تشع في حيز تقسيم ثقافي عن طريق اسقاط للتقسيم الفعلي "مسرح، أدب، ممثل/مؤلف" يمكن لها، انطلاقا من هذا الوضع، أن تُخْتَرَقَ، وأن تكون محض تساؤل جديد. وكما لاحظنا ذلك من قبل، فإن التحليل الذي قام به الطلائعيون للكوميديا المرتجلة كان ينحصر في المحاور التالية: (1)علاقة الكوميديا المرتجلة بالثقافة المسيطرة. (2) مفهوم الخلق الجماعي المتعلق بالممارسة المسرحيةعلى حساب أدب تطعمه بكيفية جد مباشرة قواعد وقوانين النموذج الثقافي المسيطر. (3)دور الممثل كذات ثقافية طوباوية. (4)هوية التركيب، وتجلية القدرات بالنسبة لذات تبدو دائما مقسمة بين الممارسة والتواصل وبين الحركة والكلمة.

ومن الممكن، هنا، أن يتدخل مفهومان للنص. فمن جهة المفهوم الذي اقترحه علم المعاني (السيميوتيقا) الروسي في إطار أنموذجية للثقافة. ثم من جهة أخرى المفهوم الذي أوردته "كرستيفا" مع الدلائلية التحليلية (La sémanalyse).

وحسب "لوتمان" فإن "باستطاعة الثقافة، أن تتجسد - عموما- بمجموعة من النصوص. على أنه من منظور الباحث، فإن من

---

(9) Ibid. M. Bakhtine, p. 171.

الأحسن بكثير أن يتم الحديث عن الثقافة كإوالية تُولِّدُ مجموعة من النصوص، وأن نتحدث عن النصوص كإنتاج للثقافة". ودائما، حسب هذا العالم السيميوتيقي الروسي، فإن معطى أساسيا للتمييز الأنموذجي للثقافة يتشكل بالطريقة التي تتحدد بها نَفسُها. فإذا (كان من ميزة بعض الثقافات أن تتجسد كمجموعة من النصوص المنضبطة، فإن ثقافات أخرى تتقولب كمنظومة من القواعد التي تُحدِّدُ عملية إبداع النصوص).

وبالتالي، فربما كان التيار الكلاسيكي الأوروبي هو الذي يقدم أحسن مثَالٍ عن المنظومة التي تتوجه بكامل الوضوح إلى القواعد :ذلك أن النماذج النظرية تعتبر كنماذج أبدية وسابقة بالنسبة للابداع الحقيقي. وعليه، فإنه لا يعترف بالحقيقة الدالة إلا للنصوص "الصحيحة"، أي التي تطابق القواعد، بينما يحتل مُؤَلِّفُ القواعد في سلم المراتب مكانة أعلى من مكانة مُؤَلِّفِ النصوص.

وفي حالة الثقافة الكلاسيكية دائما، فإن الثقافة تعارض اللاثقافة (وتدرك نفسها على الدوام كمبدإ إيجابي لا بد أن يتفشى؛ في حين ترى في اللاثقافة فضاء انتشارها الممكن).

أما إذا كنا نريد أن نقابل من جديد بين الكوميديا المرتجلة وثقافة نهاية النهضة، فإنه يلزمنا، طبعا، أن نأخذ بعين الاعتبار درجة التمنهج العليا التي كانت تضطلع بها ابتداء من منتصف القرن السادس عشر، خصوصا على صعيد الثقافة المسرحية.

وانطلاقا من ذلك، فإن مشكلة الفرجة المسرحية، -في جملتها وحقيقتها التمثيلية - كانت تخضع لنظريات في مقابل المصلحة الخاصة التي أشرت إليها من قبل بالنسبة للفضاء المسرحي اتفاقيات الهندسة المعمارية. ولنا أن نذكر بأن هذه الاتفاقيات كانت ترى في المسرح المكان الذي يجتمع فيه شعب مثالي، منظم، ومنقسم طبقيا.

وهكذا، فإن الاحتفال الذي يتحقق تدريجيا كتعبير عن الثقافة المتسلطة يؤدي على المستوى الفولكلوري إلى إقبار بعض الاحتفالات التي أنشئت - قبلا - في أوساط الطبقات المحكومة، بحيث ترتبط الممارسة المسرحية بتظاهرات الحياة الحضرية والمدنية التي تبرز كمكان منظم بالنسبة للبادية التي تفتقد المنطق والتمدن.

وقد كنا نقف في الحقبة نفسها على متانة الترسيمات التقليدية للنقد الأدبي وذلك عبر نموذج يقحم في نفس الوقت التحليل البلاغي التقليدي الكمي والكيفي، والتحليل الشعري الأرسطي: وقد كان من نتيجة ذلك تحديد، ونشر نموذج بنية درامية تتجلى في المتن الحكائي (Fabula) وكل مميزات الابتكار (L'invention) المنطقي/البلاغي الذي يرافقه.

وبعد مرور سنة *1550* (أي حينما اقترنت ملاحظات أرسطو الوجيزة -ولو أنها كانت عميقة في الواقع- حول الكوميديا في كتابه يسود تعليقات "تيرانس") اتخذت النظرية الكوميدية التخطيطات العادية التي نجدها عند نقاد النهضة المشهورين أمثال: روبورتلوس، ماديوس، سينثيو، منترنوس، ترسينو، سكاليجر، كاستلفترو.

من ذلك، أن مبدأي التمدن والصراع المعتدل اللذين يدلان نموذج النهضة على أخلاقية السلوك، هما اللذان يحددان نظريات الهزل والسخرية. إذ من المفيد أن نلاحظ بأن التصور الأرسطي والسيسروني لمفهوم اللياقة -الذي يذكرنا في الوقت معا بالفلسفة الأخلاقية، والبلاغة والشعرية- هو الذي يلعب دورا مركزيا في النظرية الهزلية للطبائع. وبالتالي، فإن العلاقة المتينة بين اللعب والمجتمع المتمدن تفرق دوما بين الأسلوب المُنَمَّق والمتمدن وبين السوقية والتهريج، كما تفرق بين اللعب الابتكاري الحاذق ولعب الطبقات الدنيوية، وأخيرا بين البليغ واللعب المبتذل. فالغاية من الوسط (Medietas) في الخطاب والفعل هو إبعاد التهريج والابتذال عن

الممارسة الاجتماعية: وهكذا فإن الهزلي يرتبط بالمهنة في حين يتميز الممثل الهزلي نفسه عن المهرج انطلاقا من الحجج التي يوردها "سيسرون" للتمييز بين الخطيب والمهرج.

وبما أن التهريج أصبح هزلا منذ "غارزوني" وصولا إلى "بلترام"، فإنه قد انغلق في فضاء العرض وفق منظومة تجعل الممثل يقترن بالتقليد للطابع، في حين أمست الكوميديا -حسب التعريف الذي أسنده "دوناتوس" إلى "سيسرون"- (تقليدا للحياة، ورسما للعادات، وصورة للحقيقة).

وقبل ذلك، فقد لاحظ "باختين" (10) في كتابه حول "رابلي" كيف أن الضحك - بوصفه ظاهرة عالمية وخاصة، ترتبط بتصور شمولي للعالم والتاريخ والانسان- قد أمسى في نهاية النهضة المعنى المصاحب (Le Connoté) لظواهر جزئية وأنموذجية على الخصوص من الحياة الاجتماعية. لذلك، فقد اكتسى مسحة أخلاقية، كما اتخذ طابع الاصلاح النفعي الذي يلجأ إليه المجتمع لمواجهة الأفراد الساقطين والمرتشين.

إن طغيان الضحك في الأدب الرفيع قد انتهى مع "رابلي" و"سيرفانتيس". أما عن المكانة التي أعطيت له بعد ذلك في السلم الجديد لمراتب الأنواع الأدبية، فقد ظلت جد وضيعة إن لم تكن بالفعل، على هامش الأدب. ومن ثم، فإن حكم "طريف" الذي لازم "رابلي" بعد انتشاره الواسع بسنوات قليلة، وكذا نعت "نَزَوي" و"مَرِحْ" الذي يرجع إلى أغلبية نصوص المتن الأدبي المتعلق بالكوميديا المرتجلة أو نفس التقويم الذي يُبديه الملاحظ الباحث حول الكوميديا الأولى المرتجلة، كل ذلك يشير بوضوح إلى موقف الثقافة المسيطرة

(10) M. Bakhtine, l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance. Paris Gallimard 1970, p. 69 - 147.

من الجهاز الكرنفالي برمته، والذي عملت منذ الآن على غربلته، وجعله مسالما عن طريق تجريده من شروط إنتاجه المادية. (11)

ومرة أخرى، فإنه يلزمنا أن نُذَكِّر بمسلمة أساسية وهي :أن كل ما كان يبدو للثقافة المسيطرة في المنطق الثنائي كلاثقافة، لم يكن ليشكل "تكديسا فوضويا للأفكار" أو فلكلورا ناتجا عن تصور للعالم اللامنتظم، ولكنه كان يتشكل قبل ذلك كمنظومة من الدلالات من ناحية المظهر الاجتماعي.

،هكذا، فإن ظاهرة الكوميديا المرتجلة تَنتُج في الوقت نفسه الذي تكون فيه المادة الكرنفالية –المنظمة سابقا كحقيقة دالة – قد صُفِّيَتْ على يد الثقافة الكلاسيكية. فإذا ما أخذنا من جديد العبارات المستعملة في تحليل "لوتمان"، فإنه بمقدورنا أن نلاحظ كيف أن الثقافة الكلاسيكية المسيطرة تقوم في هذه الحالة بدور ثقافة فوقية (Métaculture) على اعتبار أنها لا تمارس عملها على مادة عديمة الشكل، بل على منظومات دالة أخرى تبدو غير متجانسة بالنسبة إليها. وإذا عدنا إلى الكوميديا المرتجلة، فإن الملاحظات السابقة من شأنها أن تقودنا إما إلى اكتشاف وتحديد خانة سيميوتيقية –فوقية تخول لنا آنذاك –وعلى مستوى الثقافة المسيطرة– الوقوف،أوعدم الوقوف على نظام الإشارات المرتبط بالممارسات الخاصة بالميدان الكرنفالي، وإما إلى طرح إشكالية الممثل الاحترافي على أساس أن قانون الاحتراف يجعل من الممثل الوسيط الحي لهذه العملية القائمة على النقل اللسني. وبالفعل، فإنه ليس بإمكاننا أن نتجاهل بأن عملية الدخول في الاحتراف هذه تتطابق –تاريخيا– بالنسبة للممثل مع مواجهته للنص المكتوب من جهة، ثم من جهة أخرى مع الحرية التي تُعْطى له ليكون الحامل الوحيد لثقافة تقترن بممارسة الجسم

(11) Ibid, p. 74 - 75.

والحركة، ثقافة تُنْتَشَلُ، في الوقت معا، من الشيوع الاجتماعي لتصبح بتلك الطريقة وحدها بقية عالم يراد نبذه.

وبما أن الثقافة المسيطرة تطرح دائما إشكالية هوية "الإبداع" و"الأداء"، فإنها كانت تعلن نهاية نسق يبدو قبل ذلك ضمنيا كما يلاحظ "فوكو" (12) في "مدح جنون إراسْمْ"، وبجنونه الخاص. ومن هنا، فكلما تجرد الجنون من طابعه القائم على السلبية المطلقة والجذابة، فإنه كان يُقْصَى عن الممارسة الجماعية ليتسنى له الإشارة إلى الهوية الاشكالية للذات في حيز التواصل الاجتماعي وذلك بعد أن ينغلق في مجال المعرفة والفن.

إن موقفا نقديا كموقف الطلاءع المسرحية، والذي لا يتعدى -ولو في نطاق "احترافية" جديدة- الجمع بين ممارسة "الإبداع" و"الأداء" دون المرور بتحليل الذات وعلاقتها بالدلالة الفردية/الجماعية، إن موقفا كهذا يظل في رأينا منحصرا في إطار حوارية "الذات الأحادية": الشيء الذي يجعلنا عاجزين مطلقا عن استيعاب الممارسة المسرحية والممارسة الأدبية، وكذا استعاب المسرح والأدب على أساس أن النص المكتوب يحافظ على دور "تيمة" Fétiche هو في الوقت نفسه دور جذاب ومزعج.

ومع أن طلائع المسرح التاريخية تنطلق من إدراك ضمني لأزمة البنية التي تشغل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي، فإنها تفترض كحل ممارسة ذات مرفوضة (13).

وإزاء هذا الحل، فإنه يخيل إلينا أن ممارسات "جاري" و"أرطو" تكشفان عن مراعاة مخالفة لمشكل الذات. ذلك أن التطابق بين

(12) M. Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard 1972, p. 13 - 55.

(13) Of. J. Kristeva, «La révolution du langage poétique», Paris, Seuil 1974, p. 62 - 67.

المسرح والنص، الذي ينطوي على طرفي هذه الممارسات، يطرح النص كمسرح لمحاكمة الذات التي تأخذ شكل دلالة، على اعتبار أن هذه المحاكمة تجسد منافرة الذات والآخر (المتلقي) أي الانسان الاجتماعي ضامن التدليل الرمزي.

وحسب "جاري" و"أرطو" فإن ممارسة ما للمسرح/النص لا يمكن أن تتم إلا انطلاقا من حل مشكلة المذهب الإنْسَانوي للمركزية البشرية، أي كممارسة لذات ضد/نفسية. حينذاك -وليس إلا- نستطيع أن نعرض ذلك الخروج للإنسان من الخشبة المسرحية، واقتحام الكركوزة الذي هو دون شك القاسم المشترك الأكثر دلالة لدى جميع المنهجيات المسرحية في القرن العشرين. ف"أوبو L'Ubu جارى" يبدو الممثل الوحيد والممكن لكوميديا مرتجلة حديثة؛ وليس حدثا دون أهمية أن يصبح، ولمدة طويلة، أصل هذا الشخص وهويته -كما هو الشأن بالنسبة لمهرج جديد (أرلكان Arlequin)- مشكلة بالنسبة للنقاد، وأن يناقش أحد هؤلاء (وهو شارل شاصي chr CHASSE) أُبُوَّةَ "أُوبُو" بعد أن يجعل من هذا الأخير نتاج إبداع جماعي لطلاب الثانوي. وقبلا، أي غداة عرض مسرحية أوبو *1897* -قام فرهارين Verhaeren في مقالة قصيرة بمقارنة قزم جارى بالانسان/الدمية، ثم بسراب هوية كرنفالية وممارسة جماعية شعبية وصبيانية.

أما بالنسبة لـ "باختين" -الذي يذكر "جارى" ضمن كُتَّاب الضحك الحديث والذين ورثوا الضحك الكرنفالي لعصر النهضة- فإنه يصف هذا التقليد انطلاقا من الحركة الرومانسية، وكذا من خلال اتجاهه الذي يرمي إلى توضيح رؤية عن العالم الذاتي والفردي تبدو بعيدة عن الرؤية الشعبية والكرنفالية التي تميز القرون الماضية رغم أنها تحتفظ بالعديد من عناصرها.

وكما يقول "بنجمان" فإنه يبدو من البديهي أن نجد للتهريجية

علاقة ب"فقدان المجد"La perte d'auréole الذي أصاب المؤلف/الممثل، وكذا علاقة أخرى بعزلته وولعه بالكذب في فترة أدت خلالها فورة الطاقات المنتجة إلى شل الخيال الاجتماعي المبدع. وإزاء منطق النظام الذي يَسْعى إلى التقاط كل محاكمة تغاير الميكانيزمات الاجتماعية المتعلقة بالانتاج وإعادة الاستثمار، فإن الانفاق اللاّمثمر ينحبس في ممارسة ذَاتٍ ترفض حصيلة الوعي الاقتصادي. فهذا الحدث يبرز تناول عناصر الاضحاك في ممارسة ذاتية توشك -كما يلمح إلى ذلك تحليل كرستيفا - أن تتجذر إلى حدود الجنون أو الجمالية، كما يفسر لنا أيضا أن تصور الجسم المضحك، وتخيله، يَتَحَيَّنانِ ثانية في نطاق تلك الممارسة. وهكذا، فإن الشحنة الدلالية La Choraالمتحركة للغة لا تتحرر كليا إلا فوق مسرح متجدد : حيث تصبح الكلمة اندفاعا ينبثق عبر الأخبار (l'enonciation). بينما لا يجد النص أي تبرير آخر إلا في فسح المجال أمام موسيقى الاندفاعات...).

فهذا الجسم الضخم المشوه، الناقص والمفتوح على العالم الخارجي، جسم الإنفاق كمناقض للجسم الكلاسيكي؛ إن هذا الجسم الفردي والمتكامل بمجرد ما ينفصل عن سياق ممارسة جماعية لا ينظر إلى هذه الأخيرة إلا كحجة طوباوية في طبيعتها.

وبالتالي، فإن الجسم الأوبَوي (نسبة إلى أوبو) وجسم الممثل الآرطي (نسبة إلى آرطو) يندمجان تماما في هذا التقليد المتعلق بالجسم الكوني للواقعية الاضحاكية والفولكلورية، بحيث يصبح البهلوان، ورجل السرك، والممثل المتنقل، والدمية صورةلذلك الإنسان الطوباوي اللاّمُنظَّم واللاّعضوي: (..وسيأتي زمن شمولي -وجد قبلا ومنذ الأزل بالنسبة للكثير- يكون فيه من الطبيعي أن نبتر أصبعا، أو نقطع العضو التناسلي أو الرأس، ثم يغدو ذلك أمرا جيدا للغاية).

إن كل حركة هي الحركة القاضية التي تقتل الروح. يقول "جاري": (الروح عادة، والأدب الذي يأخذ، مثل المسرح، شكل الكرنفال يطرح الروح "خارجا".. وعليه فإن كل بطل يجر وراءه ديكور.. وإذا كان الشخوص يظهرون لنا من خلال أقنعتهم، فلا ننسى أن الشخص لا يملك معنى آخر غير القناع، وأن "الوجه المزيف" هو الوجه الحقيقي لأنه شخصي..).

لقد تولد مسرح القسوة هو أيضا من موت الذات السيكلوجية: بحيث أصبح الانسان الآلي للشخصي الموضوع الجديد للمسرح/النص بعد أن أمسى ملتقطا، ومجزأ في محاكمة المدلولية La Signifiance ثم مخترقا من لدن الاندفاعات، وطارحا نفسه كوحدة إنتاجية ورامزة في الوقت معا.

وأما عن المسرح الحقيقي، فإنه -في نظر أرطو- يمارس من أجل (تعجيل التواصل). ومن ثم، فإنَّ مَسْرَحَة الرمز -لا مَسْرَحَة المسرح- هي التي تخول لنا تنظيم الفرجة كلعبة تغدو الأفكار فيها فورا حركات، بينما لا تُقَدَّمُ هذه الأخيرة نفسها كحركات للفكر. لذلك، فإن مفهومي "الشامل والتركيبي"، اللذين يستند عليهما جاري وأرطو من أجل المسرح، يحيل كل منهما على استقلالية الفن لا كرفض للحقيقة التاريخية، ولكن كاستقلالية إبداعية للمحاكمة اللسنية التي تُعْتَبَرُ فَضاءً لتشريح، وكشف جوهر الذات/الرمز.

وبما (أن تكسير اللغة من أجل ملامسة الحياة، هو صنع المسرح أو إعادة صنعه) فإن فكرة مسرح يكون في الوقت ذاته لغة وحياة هي شيء عادي بالنسبة لجاري وأرطو. إنها تشكل من عملية استعاب المسرح والنص التي تؤدي وحدها إلى ممارسة جماعية تردم مقولات المؤلف/القارىء، والمؤلف/الجمهور.

ومن هذا المُنطَلَق، فإن ما يطرح موضع تساؤل، وبطريقة جذرية، هي الجدلية القائمة بين الفن والمجتمع: فحينما يتخلى الفن عن

استقلاليته، أي عن كل تدخل في تجديد العلاقات اللسنية والمجتمعية أوفي أزمتها -عن طريق خلخلة أو إعادة تنظيم متواصلين للعلاقة الكائنة بين الذات والمنظومات الدالة- حينذاك ، فإن الفن يفقد نفعيته. وفي هذا الصدد، فإن بإمكان المسرح أن يصبح أكثر الفنون اللامجدية على اعتبار (أنه لا يعود فنا عندما يصير فنا عديم الجدوى).

إن الرغبة الحازمة التي يعبر عنها كل من جاري وأرطو -والداعية إلى تجريد المسرح من طابعه المسرحي، وإلى إعادة مسرحة الحياة- تناقض في اعتقادنا الرغبة التي عبر عنها أغلب الطلائعيين المسرحيين الذين يعملون من أجل إعادة مَسْرَحَةِ المسرح. فإذا كان احتراف الممثل والمجموعة المسرحية هوما يدافع عنه الطلائعيون الجدد عن طريق الكوميديا المرتجلة، فإن مبادراتهم لازالت إلى حد الساعة تخضع للميكانزمات القديمة التي وجهت ضربة إلى الكرنفال والثقافة الشعبية. ومن ثم، فإن على خطابهم أن يبشر بوظيفة يسندها إليه مجتمع طبقي والتي تنحصر (في إخفاء ما يدعي إبرازه).

أسطورة

الارتجال المسرحي*

إن الارتجال -في مظهره المتواضع، المبتذل واليومي، وكَتِقنية مسرحية تتواجد ضمن تقنيات أخرى- يركز حوله سائر العناصر المكونة لمثولوجيا مسرحية ترمي إلى أن تصبح مسيطرة، والتي هي في رأينا ضبطٌ، ومن ثم رسم كاريكاتوري، أو مصوِّرة للتَّمَسْرُح ذاته. وعليه، فإننا نتوخى الاشارة هنا إلى تلك المصوِّرة بعد أن نقوم بالتحليل الشبحي لهذا المفهوم معتمدين من جهة إبراز تناغماته، وافتراضاتها، وكذا الانزلاقات أوالتقويمات المنهجية التي يقوم عليها، ومنها على الخصوص الحيلة التي ولَّدته. ومن جهة أخرى، فإننا سنكتشف عن الأسباب التي أدت إلى ظهور حيلة من هذا القبيل، وإلى فعاليتها. وأخيرا، وكنتيجة طبيعية، فإننا سنقترح الشروط التي تعمل على إبطالها من خلال وَضْعِ خطاب آخر، وممارسة مسرحية أخرى.

إن الارتجال هنا حسب التعريف، وطبقا للمعنى الاشتقاقي يعني التركيب، والإنجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للإعداد يستطيع، بطبيعة الحال، أن يكون نفسه جاهزا ومتعمدا، كما أن هامش التنوع المحتمل يمكنه، ويلزمه هوكذلك -كما سنوضح فيما بعد- أن يكون مبرمجا نسبيا ضمن تخطيط في منتهى الدقة تقريبا كما نلمس ذلك في الكوميديا المرتجلة. بيد أن البحث عن هذا اللاّمتوقع يكتسي على الأقل ثلاثة معاني مرتبطة فيما بينها:

(*) نص مترجم عن مشيل برنارد

1) إما القيام بشيء لم يشاهد بعد، أي لم يدرك بطريقة أو بأخرى، وبالتالي إنتاج الجديد أو المخالف للمألوف، والقيام بالخلق بمعناه الحقيقي.

2) أوْ/ وإلاَّ إنجاز حدث غير متصور أومتعقل؛ وبتعبير آخر حدث يشكل قطيعة مع كل معرفة منطقية.

3) أو/ وإلاَّ إنجاز حدث لا إرادي وغير مقصود، والخضوع لاندفاع واحد لا غير. وبعبارة أخرى، فإن الارتجال بإمكانه أن يرتكز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية. ومن ثم، فإنه ينشأ في الوقت معا كقطيعة ورجوع، وكتخريب وحنين، وهذا شيءحقيقي إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف، أو يحلَّل إلاَّ عبر مجموعة من أزواج الكلمات المتعارضة أو -إذا شئنا- عبر مجموعة من المفارقات التي تحدد، وتَصِفُ كل مرة فعل الارتجال المسرحي في علاقته مع مرجعين متضادين: يكون من المفروض أن يخرِّبَ الأول، ويزعزعه، بينما يعمل على كشف الثاني وإحيائه.

وهكذا، فبمجرد ما نعتبر الارتجال في أساسه، فإنه يطرح نفسه كرفض لما هو قاعدة للزخرف المسرحي، ورجوع إلى طبيعة السلوك اليومي؛ وهذا ما يفرض لأول وهلة أن بنيته

تُتَرْجَمُ كَدَرْءٍ لنظام إشارات، وتحرير لاندفاع ما. إذاك نستطيع التخمين بأن الغاية المتوخاة هي أقل ما تنحصر في المراسلة أو التواصل مع الغير بقدر ما توحي إلى التعبير عن الذات والمعيشي والشعوري. وبالفعل، فإن الارتجال في علاقته مع الذات يتحدد قبل كل شيء كهدم لمجهولية الطقوس الاجتماعية عن طريق فرقعة وتفجير الديناميكا الفردية، أوعلى حدٍّ تعبير آخر كاستعادة لشعور مفترض أولهوية أساسية عبر محو المسافة أو غيرية المظاهر التي يفرضها القانون أو مجرد الضغوط الدافعة إلى التكيف السيكولوجي

وبمحض نتيجة تناقضية، فإن الحنين إلى حضور الممثل - الذي يعتبر لازمة من لازمات الخطاب المسرحي التقليدي - يحفِّز أويثير المبادرة المتوحشة مظهريا لأولئك الذين يدعون -من خلال اللعب المرتجل- تدميره، وخرق قوانينه - فهذا الخرق الذي يشمل النتاج نسبيا، لا يفترض فحسب تميز المؤدي عن المؤلف، أوتميُّز الأداء عن التصور، بل أكثر من ذلك، فإن إنجازه يتم عن طريق التفكك والتبديل أو الرفض الاجمالي للنص المكتوب، وكذا عن طريق انفجار -نراه عرضيا- لكلمة جديدة ولفعل أصلي نعتقده منقذا. والواقع أن الفعل هنا لا يكون متوَّجا ومتساميا كلغة أكثر من الجسم ذاته الذي يشع كقوة صوتية ناطقة وحركية. وإذن، فإن فعل الارتجال يصبح بالنسبة للفاعل (actant) فرصة لتحقيق التفرد والمتغير لجسمانيته. وذلك بنفي، أو على الأقل، بتدمير وتكسير العمومية السكونية -والمحايدة مظهريا- لنصوصية أيا كان نوعها.

وخلاصة القول، فإن الحريةالظاهرة للارتجال لا تتجلى من هذا المنظور، كعدم احترام للنتاج المصنف إلا باحترام جد عميق، وجد وظيفي، ومتستر لسلطة جسمه الخاص ولعبه الاتفاقي. على أننا نلاحظ منذ البداية، أن الزمن، أو بالأحرى الشكل الزمني لهذه الممارسة المسرحية ساعة ظهورها، وهي تفضل انقطاع اللحظة على استمرارية الديمومية، نقول إن هذا الزمن يجعلنا نعتقد بتماسك ما، وبدوام بعيد الغور تفترضه صلابة أو متانة التاريخ الجسدي الذي ينشىء بذاته وحدة الذات المرتجلة. وباختصار، فإن تقنية الارتجال المسرحي -بعد أن ننظر إليها هذه المرة من وجهة منطقية- هي لعبة دقيقة لفوضى مرئية، وإلا فهي قطيعة ظاهرية لنظام يتم فضحه كنظام مصطنع وقمعي من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام يبدو طبيعيا ومحرراً. لذلك، فإن كل دفاع عن الارتجال المسرحي بإمكانه أن يأخذ هنا -بعد أن نَعْكِسَ معناه- شكل "مدح للفوضى" المسرحية

(سبق أن أعرب عنه جوفي Jouvet) والذي يتجلى في الاعتقاد التالي:"إن كل نظام مسرحي لا يتأسس إلا بفوضى كبيرة"(1). وفي هذه الحالة، فإن الفوضى لا تعني إطلاقاً "تحطيم الذات" أو "استحالة حياة باطنية"، وإنما تعني على العكس من ذلك تحقيق الكينونة، وتدفق ثورة الذات المتوارية.

ومن باب الإدراك والكشف أن نسجل في هذا الصدد بأن الرغبة في عدم الانسياق لفوضى حقيقية، وتجنب خواء نفسانية فوضوية ومجزأة، وبالتالي إثارة نظام سري وثابت قد أُعْلِنَ عنها بوضوح في بعض الخطابات الصادرة عن مختصين اشتهروا في ذلك بحرصهم على أن يعيدوا للحدث تلقائيته الوظيفية، وانبجاسه الجسدي. وهكذا، فإن "غروتوفسكي"، مثلا لا يتصور "ارتجالا حقيقيا" إلا انطلاقا ووفق تخطيط شامل لكل "الجزئيات"، و"توزيع للعلامات" الدقيقة المطابقة لمقدار كذا من "الاندفاعات الخالصة". وهذا يعني أنه يجب، قبل كل شيء،تنقية تلك الاندفاعات من لدن تزهُّد ملائم(2)؛ وإلا فإن تلقائية الارتجال لا تضمن نفسها، إذ بمجرد ما تستسلم لذاتها، فإنها تغدو محطمة من لدن الكتابة الحقيقية للنتاج، أو الكتابة الضمنية للنسيج السميوتيقي الذي يتولد عن سلسلة من ردود أفعالنا العاطفية، تعبر عن نظام إشارتها خصوصية تجربتنا الثقافية.

فحينما يدعي إتمام ستانسلافسكي بمير هولد(3)، فإن التصور الغروتوفسكي للارتجال المسرحي (الذي يتناغم، كما أشرنا إلى ذلك مع، الارتجال السابق له عند دكرو decroux) لا يكشف هنا –دون علم منه–سوى عن الاوالية الايديولوجية التي تنتج تلك التقنية

---

(1) Jouvet (Louis), «Témoignages sur le théatre», Paris, Flammarion 1951, p. 24.

(2) Grotowski (Jerzy), «Vers un théatre pauvre», Paris la cité 1971, p. 191 - 192.

(3) idem, p. 176.

وتبرزها: أي إوالية نظام -أو بصفة عامة- معيارية مستترة تقدم، عَبْرَ نسق قائم على النفي الذاتي، فكرة وهمية عن الفوضى، أي عن انبجاس مجاني وبدائي، إوالية تجسدها بشكل رائع لعبة بكرة "الفوردا" الفرويدية التي تؤشر مع ذلك إلى جوهر اللعب ذاته :أي أن الارتجال هو بطريقة ما "فوران" حركية و/أو كلمة تكون نسبيا في حالة انقطاع مع السياق المباشر؛ وهو كذلك إثارة الانتباه إلى فعل تلك القطيعة بكيفية تؤكد وجود ذات مستقلة، وكبح حقيقي للاندفاعات الفوضوية أو المتمردة.

وكلما تم تأويل الارتجال بهذه الطريقة، فإنه يبدو مطالبا بمقياس مزدوج للاصالة: إما من فوق، أي في المرجع الأول لنص فعلي (مهما كان منتظما)، أو لنظام إشارات مستبطن. وإما من أسفل، أي في المرجع الثاني لديناميكا غزو ومراقبة؛ مرجع ينبثق فيه "أنا" ما، ويتحقق كوحدة متفردة ودائمة. ومن خلال هذا المحور لظاهر هو بالتأكيد أكثر حبًا للانسان مما هو -نستالجي- فإن موضوعاتية الارتجال تمدد أو تأخذ مسار أخلاقية إلهام صوفي عمد الفيلسوف "ألان" (على سبيل المثال) إلى الاستفادة منه، بشكل واسع، وبكامل السهولة؛ إلهام يوشر إلى أنه لا يوجد "أنا" إلا في نطاق الشعور أو الانفعال المكبوح أو المروض. وبالتالي، فإن الغضب لا يكون مختصا بي إلا بمقدار ما أعمل على تهدئته. إذ ذاك، فإن أصالة الحركة المرتجلة لا تنحصر هنا في الشيء الذي تكشف عنه، وإنما في ما تفعله؛ بل وأحسن من ذلك، في المادة التي تعمل على تأسيسها، وتفرضها على المد الصدفوي والفنتازي لمؤثراتها الأوّلية.

ومن هنا فإن استراتيجية الارتجال -في هذا المظهر أو ذاك- تظل معيارية في جوهرها. على أنه كما أشرنا إلى ذلك، فإن هذه المعيارية هي أقل ما ترتبط بتلقائية الحدث كما هي (بحيث لا تثق فيها حقيقة)

بقدر ما ترتبط اما بما يحتويها و/أو يوجدها. واما بما يروضها و/أو يستعبدها. ولكي نكون في جانب الصواب فإنه يَلْزَمُنَا أن نضيف بأن مفهوم التلقائية ذاته يستلزم كذلك -عبر اشتقاقه- تلك المعيارية بمقدار ما يدعي الاشارة إلى نظام الاكتفاء الذاتي لمضمون أنطولوجي (كينوني) وانعتاق المبادرات التي تنحدر منه. وهذا يعني أن الحدث المرتجل هو واقعة تؤجل ظهور نظام يجب اما تجليته لضرورته وديمومته، واما ايجاده لامكانيته وحداثته.. وباختصار فإن استراتيجية الارتجال المسرحي هي استراتيجية وضعية تنحرف إلى سلبية، او بنفس المعنى هي استراتيجية سلبية صورية ومفتعلة.

وعليه فإلى أي شيء تؤدي هذه الحيلة؟ نستطيع تخمين ذلك عن طريق ادراك مفعولاتها والتعبير عنها، إذ إننا نجد من بينها ثلاثة تبدو أكثر إيحاء على الخصوص. في البداية هناك مفعول مبادرة واضحة سارية في اللعب عن طريق انقطاع سطحي لبرنامج أو/و لنظام إشارات. وبالتالي فإن هذه المبادرة لا تستطيع أن تحول دون تحقيق مبدأ حرية خالصة كاستقلال لنظام فردي. أي لسيطرة أو "ملكية" (بالمعاني التضمينية والايديولوجية المفروضة للكلمة) مقترنتين بالجسد والكلم. وبالتالي لامكانية و/أو سبيل للافلات أو خلق قطيعة مع تبعية الاستثمار الاجتماعي للسلطة المؤسساتية. وفي هذا المنحى فإن أسطورة الارتجال المسرحي تصبح إحدى الإواليات التي تخفي بواسطتها النظام المؤسساتي افعال السلطة التي تمارس على الفرد

ثانيا إن هذه المبادرة المولدة للارتجال تقدم نفسها دوما "كإبداع"، بمعنى أنها تملك إمكانية القيام بإبراز شيء "آخر" أصيل وجديد، بعد أن تنصب العنصر ك"مؤلف" ·بالمعنى الاشتقاقي)(4) والنتاج ك"أثر

---

cf à ce propos Caillois (Roger) l'Esthétique généralisée Paris, Callimard] (4) 1962 et plus (4) précisément Foucault. (Michel) qu'est-ce qu'un auteur ? Bullettin de la société Francaise de philosophie, Paris, A Coli Juillet -Sept 1969.

فني" وهذا ما يخفي انتاج نفس الفاعل، أيعملية التقعيد والضبط المرتبطة بالنسق الاجتماعي للتقنين . لذلك، فإن الانجاز الحالي للابداعية لا يعد صدفة، لا في مجال المسرح أو الفن عموما، بل وأيضا في ميادين التربية. إنه يوافق، ويستعمل كطباق لانتشار ودعم الإواليات المؤسساتية للتقنين العام التي درسها وفضحها بدقة ج. بودريارد J. Baudrillard

لذلك، فمن خلال هذه الايديولوجية الخلاقة، يتدخل مباشرة -وهنا يكمن مفعول السلطة المتعلقة بالمفعولين السابقين - الاعتقاد بأن الارتجال يؤكد تطابق الذات مع نفسها، بحيث أن فعل الارتجال، كما يقال، هو الكينونة في الذات وهو تحديد إمكانياتنا، وبالتالي القيام بعملية الابداع. وهكذا نُلغي وندرأ المفارقةاللامنتاهية، والثنائية اللامختزلة اللتين تؤخران الحضور -(5) حسب ديريدا Derrida وتصدعانه، إذ هما اللتان تعملان في الغالب، وتسيطران على الرغبة واللغة، وبواسطتهما يتمكن التخييل الاجتماعي من إقناعنا بأن قيَمَهُ هي قيمُنا كذلك. إن الرغبة في الارتجال هي دوما -وبطريقة ما - الاستسلام للسراب النرجسي الذي يرمي خفية إلى إلغاء الوزن النوعي، وكذا تباعات الغيرية، والاجتماعية والاحتمالية، والمادية المرتبطة بالجسد الناطق الذي نسعى بمعيته -وبدون جدوى- إلى أن نكشف عن هويتنا لكي نعبر عن "ذواتنا" كما يقال.

ونهاية الأمر فإن تقنية الارتجال المسرحي لا توحي بمعناها الحقيقي إلا إذا نظرنا إليها من خلال الاستراتيجية الشاملة للميتا التعبيرية التي تشكل إحدى فروعها الأكثر إدهاشا، والتي قد حاولنا من جهتنا أن نسلط الأضواء عليها من خلال الأطروحة التي أنجزناها مؤخرا. وبالفعل فإن كل الارتجال لا يتم فحسب باسم المشروطية أو باسم الضرورة المطلقة - افتراضا - للتعبير ولكنه لا يتحدد نفسه

(5) Derrida (jacques) Le croire et le phénomène. Paris, Puf. 1969p. 98

-كما رأينا ذلك من قبل- إلا عن طريق الإدراك الضمني للقدرة التي نراها خلاقة. قدرة تلقائية، ذاتية مثولية، تحركها الرغبة النرجسية للشمولية ولموضوعية حضور: أي كل العلاقات التضمينية المنحدرة من العناصر الاربعة التي تطرحها كمسلمات البنية التعبيرية والتي هي: ديناميكا، مثولية، مغايرة، رغبة الانفعال الذاتي(7).

وإذا كان مفهوم التعبير-كما حاولنا أن نشير إلى ذلك - يتجلى على مستوى الخطاب كتصنع، وكزخرف لنسق يهدم العلاقة من ذات نفسها، وإذا كان بعبارة أخرى يتجلى كطريقة لتأكيدوجود قوة تعمل على تساميه أو انْتفائه من خلال عودة نهائية إلى جانب من التطابق، أو اندماج مع الذات، أو حضور انطولوجي أساسي، إذا كان مفهوم التعبير كذلك، فإنه من البديهي أن تقنية الارتجال المسرحي تطرح نفسها كفرصة ممتازة، بل وأبعد من ذلك كطريق حقيقي لعودة من هذا القبيل، وذلك بقدر ما تعلن عن نفسها كتمرد بالنسبة للنص الرئيسي وكحرِّية إنجازٍ بالنسبة لتعاليم تصورٍ ما، وكنزوة جسد ناطق، أو غير ناطق بخرق قانون الكتابة، أو بصفة أساسية، كقطيعة اندفاعية بدائية مع كل نظام مفروض للإشارات. وهكذا فإننا نفهم الدور الايديولوجي الهام الذي تلعبه تلك التقنية أو ذلك التمرين في نطاق الممارسات والخطابات المعاصرة للتعبير الجسدي الذي توجه إلى رجل الشارع والدنيوي، كما هي موجهة إلى الممثل والمنشط المستقبلي.

إن هذا الدور يكتسي أهمية كبرى إلى درجة أن السراب التعبيري يمارس جاذبيته، بل وإغراءً يكاد لا يقاوم على معظمنا. ذلك أن البنية التعبيرية تجد في الفعل -وحسب افتراضنا- مرتكزاً ونمطاً في البنية الصوتية التي تمفصل الجسد واللغة والتي تجعل التمسرح ممكنا على

---

(6) Bernard. (Michel) l'expressivité des corps. Paris, ed. J. p. Delarge 1976

(7) idem p.303-309

الفور كظاهرة عامة "لتصويت ما ورائي" (8). فالتمسرح هو في نظرنا، وفي مجال نفس الحركة ما يضاعف اللغة ويغايرها جسديا إلى حد مناقضتها، وهو بالتالي ما يقعر الجسد، ويفرز ثنائيته ومرآويته في نطاق الانقسام المتعاقب "خارج/داخل" وذلك من أجل أن نُسكن فيه الكلمة أو الدلالة التي تُوَجِّدهُ. إن ميتا التعبيرية الجسدية ومن ثم ميتا الارتجال،لا تستمد حيويتها وفعاليتها الا إذا تجذرت في تلك البنية، وانغرزت فيها بعد أن تقوم بحجبها وتشويهها. وبعبارة ثانية، فإن ميتا الارتجال تقنعنا أو تسحرنا بقدر ما يبدو الزخرف الذي تنحدر منه نتاجا للتخْييل الاجتماعي وبالمعنى الذي يريده كاستورياديس(9) انطلاقا من التمسرح الأساسي للعب اللغة الجسدي، ثم اللعب الالسني للجسد.

وخلاصة القول، فإن الارتجال بدل أن يبرز لنا جوهر التمسرح، فإنه لا يقدم لنا سوى ضرب من التزوير لحقيقته أو مصورة وهمية عنه.

فمن الاحسن إذن أن نفضح هذا التحريف وتلك المصورة الخيالية وذلك بابتكار مقابل لممارسة أخرى ولخطاب مسرحي آخر يعيدان الثنائية والرخاوة ومادية التمفضل الصوتي للجسد واللغة. وباختصار، فإن علينا أن نقوم بمقاربة أخرى للظاهرة المسرحية، إذ يكفينا لهذا الغرض أن نأخذ مأخذ الجد وفي حد ذاتها (دون إرهاقها بدلالات أجنبية صريحة أو ضمنية) الممارسة المادية للانجاز الشعري، وإنشائية نص باعتبار الاستقراء الحسي والحركي لأجساد متعددة توضع في موقف مكاني معين. حينذاك فإن المشكل لا ينحصر في الارتجال بغية الانفلات من امبريالية النص وتقديم صورة وهمية عن حرية شخصية وخلاقة، بل على العكس من ذلك، فإنه يفرض علينا أن نعيد إلى النص وظيفته.

---

(8) idem p. 360

(9) Castoriadis (5) L'institution imaginaire de la société. Paris ed du Seuil 1965.

المسرح

والارتجال*

الممارسة :

إن أية ممارسة هي أول لعبة للرغبة. وهي دوما خطيرة في كل الاتجاهات، إذ أنها تنطوي على ماض، وأخطاء، وألغاز، وخطوط ومكاشفات. إنها المعنى الذي يتألف بالذات، بينما تشكل المقدمات بالنسبة إليها آثار الماضي.

الارتجال أمام الجمهور :

بمجرد ما أن يكون هناك جمهور، فإن العلاقات بين أعضاء مجموعة ما تتطلب وساطة لهذا الجمهور. كما أن الوساطة تفترض تخطيطا مسبقا في منتهى الدقة، وتقليدا يتعلق بالنماذج. أما إمكانيات الارتجال بالنسبة للممثل، فإنها تبرز حينما يكون النتاج متماسكا بما فيه الكفاية لكي يجيز الهوامش ويحث عليها .

المشرف على اللعبة :

حينما نجتمع من أجل الارتجال (وأيا كانت التقنيات) أفلا نكون قد انغمسنا داخل مفهوم "المشرف على اللعبة" (إما عن قصد أو غير قصد) خصوصا إذا كان غير توجيهي بحيث يسجننا في اللعبة المحرفة لحساسيات، أو يقودنا، شيئا فشيئا، إلى متاهة تصورنا.

اللقـــاء:

عندما أرتجل حياتي -يوما بعد يوم- فإن فكري يتوفر على "تقلبات" الحرية مثال ذلك النسيان، الخطأ، أو التفكك الممكن للوعي،

(*) مترجمة عن «جاك جيمي

جسور الفكر الا واهية، المؤثرات المكبوتة، المشاعر المتفشية، أو بمعنى آخر "القبول أوالرفض" للفضاء الذهني.

ولكي تكون "حالة المعنى" موضوعية (المعنى كلحظة للجسد، كقوة في حيز القوى وليس مجرد مرآة/سكونية لتنظيم المقاولات) أليس من اللائق أن يتبلور اللقاء عن طريق (الصدفة أو الحظ)؟ وهذا يعني أن بإمكانه أن لا يتم. أفلا تكون الغاية إذن هي إعاقة الحظ بدل توقع اللقاء المفروض وذلك إما بالارتكاز على تنظيم مسبق لأدوات سيكولوجية أو سياسية أو بحجب العلاقة عبر التقنية السحرية، أو حجة التصرف بعلومية ما.

وعليه، فإن الغموض يحدث بين الارتجال ووحدة شعور مشترك، وبين مؤمنين يَقُودهم معنى غامض. ومن الأكيد أن روح الرزانة بالنسبة لهذه الممارسات شيء ضروري لخلق شعائر تقنية نظرا لانعدام ضرورات أخرى.

القطع المجسدة :

من الممكن أن تتجلى ضمن "مبادرات خاطئة" وتوترات حقيقية خارج نطاق ما نعتقد الإحاطة به. وذلك أننا نريد اقتناء تلك اللحظات من الحقيقة، كما نريد تملكها واستبعادها، ولكننا لا نعمل سوى على خنقها. ومن ثم، فإننا نفقد صفة الشهود لنصبح وُعّاظا، في حين أن الواقع يتأسس في مكان آخر... أما تكدس الأخطاء، فإنه يشوه المعنى. فَلْيُساير القلق طريقه...

الارتجال عبث:

إن التواصل يتطلب الفكرة العامة التي تقدم في الوقت معا الهوية والمغايرة. أما الارتجال فإنه البديل للتواصل، لأن اتجاهه يتحول بمحض غاية خارجة عن ذاته. وهو لا يقدم كمغايرات إلا حدود روابط القوى. لذلك، فإن الهوية الوحيدة التي ينطوي عليها هي توقه إلى

المستقبل، وهذا ما يثبت حالة غياب الهوية.

لكن، بإمكاننا أن نرتجل أيضا:

يقوم التاريخ كهوية للتسارع نحو الهوية الغائبة. وهكذا تشع تدريجيا تقنيات مختلفة للارتجال. ولربما كان من الافضل أن نستعمل كل التقنيات بعد أن ندرك أن أي قانون أو تقنية لا يكون أيهما حقيقة إلا لكونه يتحطم بذاته. وأعني بذلك أنه باستطاعتنا كذلك أن نجتمع، وأن نرتجل بطريقة أو بأخرى، وأن اللقاء يمكن أن يتحقق هناك أيضا، وهو غير اللقاء الذي كنا نخشى توقعه. وبالتالي، فإن ما يتأسس خلال فترة طويلة ينبثق من الأخطاء التي يفرضها الحدث والزمن القصير.

ما لا يشاهد قبلا :

إن "اللامتوقع" بالنسبة لمن "لم يشاهد قبلا" هو متوقع محتمل بالنسبة لمن يملك قانون اللعبة، ذلك أنه بمجرد ما يغدو الارتجال ممارسة، فإنه يفرض قانون اللعبة حتى ولو كان هذا القانون فوضويا أو غير واضح. هذا، ومن الجائز أن تنحصر القاعدة في فضح القاعدة الأخرى. حينذاك فإن الحيل التي يستعملها المتحاورون للإفلات من القاعدة تصبح هي الارتجال بعينه، إذ بقدر ما يتحطم المشرف على اللعبة من تلقاء نفسه، بقدر ما يدفع الآخرين -في المسار- إلى تحديد مناعاتهم (صورتهم، المشاهد (بفتح الهاء)، الشخوص).

وفي هذه الحالة، فإن سيد اللعبة هو الذي يستطيع الاختفاء أكثر، أي الذي لا يملك هوية أخرى غير مغايرته، إن اختفاءه هو النتاج؛ ومن ثم، فإنه (سيد اللعبة) هوالذي يخلق قانون من يسعى إلى تأكيد الهوية عن طريق وضعيته التي تجعله "مشاهدا" (بفتح الهاء) ومعروفا، أي:

من هو في حالة "وقوف"

ومن يجسد حركة "الكينونة"

الإخـــراج:

،هكذا، فإن المكان يبتلع الحركة، ثم يحدث التمرد أو يجعل من نفسه قانونا، بينما يغدو التصوف دينا. أما الحركة -مسماة- فإنها تصبح "الكائن في الداخل" للحركة. وكذلك اللامتوقع، فإنه ينتظم في نطاق ممارسة الارتجال: وهو عمل إثبات الصورة. وفي هذه الحالة، فإن المشرف على اللعبة يبدو هو نفسه "متموضعا في الداخل"، بمعنى أن "المؤمن العالم" أو "المشفق" أو "رجل نظام ما" أو "الناقم" أو "العادل" هو الذي يؤكد اللغة ساعة انحباس "المشاهد قبلا".

وإلا، فإن المخرج -الإنسان المقنَّع والشرطي الغامض- الذي يتملص من القانون ليسجن المؤمنين في عالمه هو كذلك من يثبت، بدوره، التمرد الذي يؤكد "القواعد اللغوية"باسمه .

التمـــاريـــن

إن صلاحية التمارين ذات البنيات المعلومة تتجلى في كونها لا تقيم خلطا في توجيهيتها، ذلك أن كل بنية تمرين تحمل في البدء معنى، (على أساس أنه لا يوجد تمرين محايد)، كما أنه لا توجد هنا أية تقنية دون وجود ما هو "ما-قبلي" حتى ولو استعملت تلك التقنيات أحيانا بطريقة بريئة.

الـوسـاطـة:

بمجرد ما يوجد ممثلان أو شخصان يتعاطيان الارتجال، فإن الوساطة القائمة مع الجمهور -سواء كانت حقيقية أو خيالية- تصبح إما إشكالية لها علاقة باستيلاء على السلطة، وإما وظيفة جديدة خارجة عن الاثنين. (ويمكن لهذه الوظيفة الخارجة عن الاثنين أن تكون منظومة من المعايير تتحدد سابقا، ولكن، أليس من الممكن أن

يكون هناك تصنع في مدار "حرية" الممثلين؟ والمقصود من ذلك تبادل الشخصيات كأن تكون في الوقت نفسه متماثلة ومتغايرة. ففي هذا المجال تكمن اللعبة (المنمقة للحب) التي لا يمكن أن تبلورها مفاهيم مثل الارتجال.

تبايـــن المنظـومـات :

- العلائقي المسمى داخل مجموعة بحيث يتأسس الخطاب الواضح/الضمني عن طريق علاقات القوى داخل مجموعة مغلقة.

- خطاب واضح/ضمني يكون خارجا عن المجموعة (القائد).

- نقطة الصفر بوصفها خطابا ضمنيا (القائد الآخر الذي لايملك السلطة).

- الانحلال أو السلب الذي يقيم خدعة من ذاته. وهو الاعتقاد أنه بمقدورنا كقارورة أن نفرز اللغة (البرازية)؛ بينما العكس، هو أن هذه اللغة تجعلنا نتشكل أكثر فأكثر ونحن متماثلين مع ذلك السلب نفسه.

- العلائقي داخل مجموعة تكتسي مناعة ضد علائق القوى:

أي حجة الآخر التي ترجعنا إلى الواحد الذي يرجع بدوره إلى الآخر. وهذا يعني غياب الخطأ والحركة اللذين يرميان إلى الشكلانية الدقيقة.

- إذا كان العلائقي لفظيا (وهذا ما يرمي إليه الارتجال) فإن النتيجة تصبح "خطابا حول شيء ما" (وباتالي فإن اللعبة المسرحية هي استواء أو تجسيد).

- وإذا كان العلائقي غير لفظي، فإن الكل يؤخذ مأخذ إرادة ما، أي كروية تريد أن تتموضع بعد أن كان لها وجود سابق.

الخـارجـي:

لا يوجد الارتجال إلا في نطاق علاقة تثبت اختيار خارجي (حتى ولو تعلق الأمر بنقطة الصفر).

- حينما تقدم هذه الوضعية كما هي عليه (كمعايير مثلا)، فإن النتائج تكمن في المقدمات المنطقية وهذا يعني أن محتوى الارتجال يشع من خلال الطلب.

- وحينما لا يخفى المعيار رابط القوى، بل يبدو دائما قائما في اللغة، حينذاك، فإنه يصبح بدوره قاعدة ومعياراً للعبة.

الحـــدُّ:

كل منظومة يتم إنجازها تؤدي إلى سلب، ومن ثم، فإن تموضع هذه المنظومات المتباينة ينطوي على خصوبة. أما "بلورة"تلك المنظومات، فإنها تفرض العمل على "إبرازها". وهنا يتجلى فعل الخطي والوجودي، ذلك أننا نعتبر الخدعة في هذا المجال شأنها شأن الفكاهة أو الخطاب القانوني تبريراً ذا وجهين لاحتفال فعلي. بل إن الازدواجية تولد المضاعفة (على أساس أن نموذج الخدعة السياسية يتأكد، وينتفي أحيانا في إطار علاقة نرجسية ضمنية وجامدة).

ما هو الأثر المستتـــر:

على أنه بمجرد ماننطق "تلك الكلمات" التي هي نحن، ألا نكون قد أنشأنا الصورة الحقيقية للمجردات التي هي الماضي أوالمستقبل، أو التي هي "لا" أو "نعم"؟ ومن ثم، ألا يكون ما نسميه حقيقة هو واقع الحدود التي تقيدنا؟

عمـــل الممثـــل:

تنحل الكلمات عندما ترسخ في ثناياها اللامسميات. وهكذا، فإن كلمة "ارتجال" تنفصل عن ماهيتها بحيث لا تنطوي على هوامش أو انعكاسات سوى ما تعنيه من أشياء مبتذلة.

كذلك عملية ارتجال الممثل لدور ما، فإنها تقود في الغالب إلى ملء "اللامسمى"، وإلى إخفاء الهوامش إلى درجة أن القيد يغدو محكم

التطويق وذلك من أجل العمل كأنه لا يوجد لغز، أو كأن اللغز كان شائنا، متسترا، ومنعرجا نحو سراديب الخدعة.

الشاعـريـــة:

عندما نتلفظ كلمة الحرية أو ننكتبها في موضوع كل شيء تقريبا، فإننا نرسم حداً لا يكتسي حقيقة أخرى غير حقيقة اسمية وهكذا فإن الطفرة المدهشة للكَلِم ترمي إلى طرح حركة الجسم المتجدد. ثم إن ما يدعو إلى الاستلاب هو الشاعر الذي يسعى إلى بَنْيَنة مجرى الهواء حسب نزوة غنائية، كما أنه هو الذي يحجب الأفق في نقطة استهراب منظوره. أما ما يبدو أكثر تكتما، فهو الذي يتنكر في صورة شاعر، ثم يترك شكل فارغ "ليملأه" -ضمنيا- بما ينطوي عليه قوله (وهو عبارة عن خطاب ثانوي يوجهه المحتفل إلى شركائه في الاحتفال).

بيد أن الشاعر يلقي الأضواء أحيانا انطلاقا من محدوديته؛ حينذاك، تبدو الفراغات "نواقص؛ كما يجري . كذلك الأمر بالنسبة للارتجال.

مسرح

الأكواريوم

وتقنية الارتجال*

مسرح الأكواريوم وتقنية الارتجال *

يعد مسرح الأكواريوم وتقنية امتداد لفرقة جامعية تأسست في حي "أولم" بباريس، سنة 1964 –وذلك على يد مجموعة من طلبة دار المدرسين– ثم اختفت بعد ذلك سنة 1969 نتيجة اندماج أفرادها في الحياة المدنية. ومن جملة المبادئ الأساسية التي كانت تخضع لها هذه الفرقة إعداد فرجات مسرحية تقوم على الارتجال انطلاقا من تخطيط قاعدي. وفي سنة 1970 بادر أربعة (أو خمسة) أعضاء من قدمائها إلى تبني نفس الفكرة، ثم كونوا جمعية للممثلين الاحترفيين من شباب "المجمعي" للابداع.

ورغم انعدام الامكانيات المادية، وعدم توفرهم على بناية مسرحية، فقد استطاعت الفرقة أن تحقق وجودها، حيث أمكن لها بعد مرور سنتين أن تحرز على أول نجاح فني لمسرحيتها "تجارالمدينة" التي يعتبر موضوعها تجسيدا حيا للنضالات التي رافقت مشكلة السكن، والتي عرفت صدا كبيرا في الأحياء التي خضعت لعمليات الإصلاح في البناء. لقد كانت هذه المشكلة وليدة مبادرة الإخوة "طلبان" – من رجال الأبناك – الذين قرروا القيام بعملية عقارية ضخمة في حي "المجزر". ورغم أنهم استعملوا لذلك الوسائل القانونية واللاقانونية منها لطرد السكان، فقد انتصروا عليهم في الأخير رغم المقاومة العنيقة، "وهكذا أمكن للمضاربين أن يشيدوا العديد من القلاع وأن يكسبوا الأموال الطائلة".

وكتتويج للنجاح الأول الذي عرفته الفرقة، فقد عمدت في نفس السنة، (شتنبر 1972) إلى تحقيق استقرارها النهائي بعد أن تنازل

(*) مترجمة عن أ. د. لكوست

لها الفنان "جان لوي بارو" عن بناية بمقاطعة "فانسين". وخلال ثلاثة أشهر كاملة كان الممثلون، والمنشطون، والفنيون قد تحولوا إلى عمال يمارسون أشغال البناء، والنجارة، وصناعة الكهرباء، كما أمكن لهم أن يشيدوا مسرحهم في مكان صعب بعيد عن كل ابتكارفني، إذكان هذا المكان عبارة عن سقيفة لا شكل لها، كانت تقوم داخل مصنع توقف عن العمل. وكانت المعجزة حيث أخذ الجمهور يتراود كل سنة على هذا المسرح، كما كان أتباعه يشاهدون الفرجات تلو الأخرى رغم الوحل الذي يعلو ساحته، وكذا صلابة الكراسي الخشبية. ولكنهم كانوا مع ذلك ينتعشون بحرارة هذا المسرح الجديد الذي يعبر بعمق كبير عن اندفاعات وتراجعات السبعينيات، كما يقدم صورة عن أحوالهم التي يصعب تقبلها أحيانا. ذلك "أن مسرح الأكواريوم يسعى إلى قص الحاضر دون بهرجة أو تعاظم، وإنما بطريقة صائبة وطريفة لأنه يريد أن يكون شهادة الواقع السياسي والاجتماعي لفرنسا المعاصرة.

لذلك يكفي أن نتذكر الأعمال المسرحية التالية لنتأكد من هذا الهدف. ففي سنة 1976-1977 قدمت الفرقة مسرحية تحت عنوان "القمر اليافع يحتضن بين ذراعيه القمر العجوز خلال ليلة كاملة"؛ وقد كان الممثلون يقصون في هذا العمل صراع أربع مؤسسات محتلة كما عاينوه، وشاهدوه عن قرب خلال ساعة الغذاء التي اتخذت شكل تحرك جماعي ومبادرة عامة ترمي إلى إشاعة الشيء على أفراد الشعب. أما الصراع، فقد كان يجري بين القديم والجديد، بين الماضي والمستقبل، وأخيرا بين القمر اليافع والقمر العجوز.

وفي سنة 1978 أعدت مجموعة الأكواريوم مسرحية "أخت شكسبير" التي تتناول عراك جيلين من النساء (الجدات بثيابهن الأسوداء، والعروسات بفساتينهن البيضاء) حول كلام ورد في حوار أجري مع امرأة تعيش في بيت مجهول، وتبدو مقسمة بين أولادها،

وزوجها، ورغباتها.

وهناك أعمال أخرى قدمتها الفرقة نذكر منها مسرحية "اجتماع جد عادي للأساتذة" التي تفضح من خلال وثيقة حقيقية أعمال المؤسسة التربوية.

المساواتية وتعاقب المهام:

إن مسرح الأكواريوم هو عبارة عن تنظيم "مجمعي" للابداع الفني. وهو ليس بالتالي تجمعا بالمعنى الذي تبدو فيه الحياة الفردية منفصلة عن العمل؛ ذلك أن الفرقة ستحاول، بتوجيه من الثورة الثقافية، إقحام مفهوم المساواتية وتعاقب المهام على مستوى الممارسة؛ كما أنها ستضحي بجزء من طاقتها في الحركة العامة. على أن هذه المبادىء الكبرى كانت تستجيب في الغالب لحاجيات اقتصادية أكثر مما تستجيب لرغبة إيديولوجية، فلقد عوض مفهوم التطوع - الذي كانت تمارسه في البداية- أسلوب من العمل أكثر مرونة؛ ومن ثم، فإن رفض انقسام العمل كان يبدو مجرد تصور طوباوي لم يتمكن من الصمود أمام المتطلبات اليومية. أما المهام الادارية فقد كانت جد أخاذة بحيث لايستطيع أصحابها المشاركة في الابداع بنفس الطريقة، التي يشارك بها الممثلون. وكذلك الأمر بالنسبة للفنيين الذين تشغلهم الفرجة التي تقدمها الفرقة. وأيا كان، فإن "الديمقراطية لا تبدو اليوم متراجعة في نطاق ممارسات مسرح الأكواريوم، ولكنها أخذت شكلا آخر أقل منهجية، حيث لم تعد المبادرات العامة كثيرة، كما أنها أصبحت تغطي حيزا زمنيا قصيرا. وهذا، فيما يبدو من جملة الأسباب التي أدت على الخصوص إلى بلورة التطورات التي حققها كل فرد على مستوى معرفةالاختيارات والحجج العادية للأعضاء الآخرين، وبالتالي فإنه لم يعد من اللائق اجترار بعض المعارضات مرة ثانية.

وبصفة أكثر عمومية، فإن مسرح الأكواريوم قد أدرك بعمق القيمة

التي تنبع من تباين أفراده، في حين أن السنوات الأولى تؤكد بالأحرى على الصعوبة التي يقوم عليهاهذا التباين. وهكذا، فقد يجب إقناع الآخر؛ بل وأكثر من ذلك، فإن الأمر يتعلق اليوم بوضع الثقة فيه، ما دام الماضي قد أبان عن إمكانية العمل مع الآخر، رغم المفارقات أو بسببها.

وتبقى قضية أخرى وهي رفض البنية التدريجية المرتبطة بالمسرح، والتي تحدد الفروق في المهام من المخرج المسرحي إلى الآلاتي، إذ أن هناك رغبة قوية تدفع كل فرد من المجموعة إلى التعبير عن رأيه والقيام بمسؤولياته. وفي هذا الصدد يمكن ذكر اسم "جاك نيشي" كمثال يفخر به مسرح الأكواريوم. لقد توقف هذا الفنان عن العمل منذ سنتين، ومع أنه يعتبر المؤسس الأول للفرقة،فإنه لا يزال يساير نشاطها دون أن يتحمل مسؤولية العروض التي أصبحت اليوم منوطة بثلاثة أعضاء استطاعوا أن ينجزوا مسرحية من طراز "اجتماع جد عادي للأساتذة" وغيرها من الفرجات التي لازالت في طور الاعداد. إن هذا السلوك يعد أمرا نادرا بالنسبة لفرقة مسرحية على أساس أنه لا يأخذ أحيانا مكان رئيسه إلا عضو واحد لا عدة أعضاء.

التحقيق هو قاعدة الانطلاق:

لا يقوم إعداد الفرجة على خطة مسبقة أومنهجية متقلصة، وإنما يعتبر دوما رهانا أو إعادة طرح للمشاكل. أما عملية الابداع فإنها تتم في الغالب انطلاقا من نص أو فكرة، إذ بمجرد ما توضع عدة تصاميم، فإن الكتابة لا تشع إلا كتجسيد استدلالي بحيث لا تكون سابقة، وإنما لاحقة لخط تحرك المشخصين. وعليه، فإن كل ممثل يغدو محققا، وباحثا كما أنه يكدس -اتفاقا- كل الآراء والأحداث طبقا لمصادفاته ومطالعته. وانطلاقا من تجميع هذه المادة، ومن التفكير الجماعي، والارتجال تتولد فرجة لا تعود لها في الغالب إلا رابطة بعيدة مع الفكرة الأصلية.

ففيما يتعلق بمسرحية "تجارالمدينة" قضى مسرح الأكواريوم أربعة شهور وهو يجمع الوثائق العديدة التي ترتبط بقضية الاصلاح العقاري، واتصل لهذه الغاية بمهندسين وعلماء اجتماعيين، وكذا بمجالس السكان المطرودين. وبعد ذلك، حاولت الفرقة أن توحد العناصر المختلفة لهذه المشكلة العويصة لتجعل منها حقيقة؛ ومن ثم، فقد كان على الممثلين أن يتحرروا شيئا فشيئا من أسار الملف، وأن يتناسوه ليطلقوا العنان لمخيلتهم مما أدى إلى خلق قصة أكثر حقيقة من النقل البسيط للواقع.

أما عن مسرحية "القمر العجوز"، فإن فكرة البداية كانت ترمي إلى إعداد فرجة عن العمل في المصنع انطلاقا من تحقيقات قامت بها الفرقة. وبما أن أبواب المصانع العاملة مغلقة، فقد كان من الواجب التوجه إلى المعامل الأخرى، التي كانت مفتوحة، أي التي كانت محتلة... ونظرا لما أفضت إليه الأمور، فإن التمثيل العمالي انقلب إلى تمثيل نضالي كما يتجلى ذلك عبر التصريح الذي فاه به جاك نيشي، حيث قال: "لن نتحدث عن المؤسسة، وإنما عن المصانع المحتلة، ومنها أربعة على الخصوص، حيث أقمنا زهاء أسبوعين موزعين إلى أربع مجموعات. ولأول مرة، فقد كنا نستمد مادة الفرجة بكثير من الواقعية. وعندما عدنا إلى مسرحنا لم نكن لنقص فيما بيننا قضية النضال، وإنما ما شاهدناه من أشخاص بكل تفاصيلهم ولما لديهم من طبائع وأفكار، وكذا ما اقتنيناه من حكاية، أو موقف طارئ، أو جزئيات موحية . أما التحقيق، فلم يكن ليسعفنا إلا بدلالات عابرة وربما هو زائف ومستتر. وهكذا، فإننا لم نعمل على إعادة تشكيل دقيق فوق الخشبة لمشهد احتلال مصنع، ولا أن نمثل مع العمال. لا، إننا لا نمثل ما شاهدناه. وإنما نمثل مع ما شاهدناه. وعليه. فإن الطريقة التي تم بها التحقيق في عين المكان لم تكن هي نفس الطريقة التي ينهجها علماء السلالات بالنسبة للأهالي. لقد أردنا أن نساهم

في عملية الاحتلال، وفي المبادرات التي يتخذها العمال أمام نظرنا".

التمثيل بالكلمات:

وبينما كان العرض يصادف نجاحا كبيرا، كان مسرح الأكواريوم يعتبره مجرد فشل لأنه جذب إليه جمهورا من المناضلين ومن الذين يجدون أنفسهم فيما بينهم، كما أنه لم يتمكن من فتح الحوار مع الحركة العمالية؛ وبالتالي، فقد اتهمت النقابات هذا المسرح بمناهضتها، كما رفضت النقاش معه: الشيء الذي دفع الفرقة إلى مناقضة العرض السابق عندما قامت بإعداد مسرحية "أخت شكسبير" التي لم تعمل فيها على إظهار كفاح المنخرطات في الحركة النسوية، وإنما حاولت أن تؤطر في نطاقها نساء عاديات قصد استقطاب جمهور مغاير. وبما أن فكرة تحضير فرجة عن النساء كانت تبدو رائجة، فقد كان من الصعب تحقيقها؛ لكن العنصر المفجر لها كان مصدره اكتشاف حديث "امرأة توجد في بيتها على الرغم منها" سبق تدوينه على آلة التسجيل انطلاقا من نص أطروحة في علم النفس.

وهكذا لجأ مسرح الأكواريوم إلى حديث تلك المرأة، ثممثل معها كما يفعل مع إحدى اللوازم المسرحية. وفي هذا المجال نرى أحد أعضاء الفرقة (جاك نيشي) يوضح خطوط هذه المبادرة كما يلي: "لم نعد حاملين لأقوالها، وإنما كلمتها هي التي كانت تحملنا وتوجه تمثيلنا، وتغدو بالنسبة إلينا منطلقا بل وميدانا للبحث والتجريب، كنا نساير مجرى الكلمات، ونكشف عن اللامنطوق، ونلاحظ الترهات، والأقوال المتكررة أو المرفوقة بأدلة. وكنا نضيف -اسنطرادا- إلى هذا النص بعض النصوص النسويةالأخرى؛ كان يصل سمعنا صوت محموم لامرأة مناضلة من القرن الماضي، وكذا سخرية فرجينيا وولف المؤثرة. كما كانت امرأة اليوم تستدعي من بعيد نساء ينتمين إلى حقبة أخرى وعصر آخر .

وهكذا، فقد أمست الوثيقة الأصلية مطعمة بمناقشات مع مجموعات نسوية، وبلقطات ارتجالية كان يؤديها الممثلون بكيفية يتداخل فيها الواقع والخيال .

مسرح النص :

لقد كان إعداد مسرحية "اجتماع عادي للأساتذة" مخالفا لما سبق أن أنجزته الفرقة من أعمال درامية، على أساس أن المنطلق في هذه المرة كان ينحصر في وجود نصكامل، يتجلى في شكله تسجيل لواقع اجتماع للأساتذة كان قد أنجزه واحد منهم بعد أن دس خفية في محفظته آلة التسجيل . وعليه، فقد كان من اللازم احترام نص أصلي لا يمكن عرضه بكل بساطة مادام أنه لم يكتب للمسرح. أما عملية الخلق الفني، فقد كانت تتطلب أولاً إبراز قيمة النص، ثم مَسْرَحته انطلاقا من اللامنطوق. وبمرور أسبوع تلو الآخر، كان الممثلون يتخيلون سلوك الشخوص، ويحاولون فضح دورهم المؤسسي عن طريق اعتبار الأستاذ مجرد كائن عادي يعيش، ويأكل، ويشرب، ويحب، ويكره؛ وكذا عن طريق طرح تداخل بين الأنا الحقيقي والشخصية المركبة في علاقتها مع المؤسسة. وهكذا، فقد كان يحدث توازن دائم بين الخيال والواقع.

وشيئا فشيئا، أمكن لهم خلق شخوص خيالية تشبه بشكل غريب الشخوص الحقيقيين، كما ابتكروا مجموعة من المواقف اندست بين فقرات النص، وعملت على إبراز أبعاده الدرامية والتركيز على سخافة الاجتماع وطابعه السريالي، بحيث كنا نرى الأساتذة وهم يطبخون شريحة لحم، أوينامون ويرقصون، بينما كان المدير يسقي بالماء سكبة القنبيط... ومن ثم، فقد اقتحمت الاجتماع كل عناصر هذه الحياة اليومية، وحددت إيقاع الفرجة

العلاقة مع الجمهور:

يتوفر مسرح الأكواريوم على جمهور مخلص، ولكنه يطرح الاشكالية التالية وهو أن جل أفراده يخرجون في الغالب عن دائرة من اقتنعوا مسبقا بتبعية المناضلين والمناضلين السابقين. لذا، فإن الفرق المسرحية - ما في ذلك مسرحالاكواريوم - تجد اليوم حلا لمشكلة الحصول على جمهور مغاير. ذلك أنه لم يعد في الإمكان تقديم العروض في المؤسسات الصناعية، ولا في الأحياء لاختلاف حركات الشباب الشيوعي،إذن ما العمل؟ إن محاولة جلب صنف آخر من المتفرجين عن طريق المراكز التربوية لا يعدو سهلا. فإذا لم يعلن التلفزيون عن الفرجة، فإن التذاكر لا تباع. ومن هنا، فإن دور هذا الجهاز يكتسي أهمية بالغة على مستوى اختيار العروض. وبما أنه يركز على مجموعة ضئيلة من الأفلام والمسرحيات، فإن الجمهور يظل متقوقعا في نطاق اختيار ضيق.

أما جريدة "لومند"، فإنها تلعب كذلك دورا فعالا مادام أنه بإمكان النقاد العاملين بها أن يوجهوا أحكامهم إما لصالح الفرجة أو ضدها. ولهذا، فإن سذاجة الجمهور تعد إحدى القضايا المحيرة في هذا الجانب .

وعلاوة على ذلك، فإن من جملة الصعوبات التي يعاني منها مسرح الأكواريوم، في علاقته مع الجمهور ، ابتعاد الأفراد عن كل محاولة ترمي إلى طرح المشاكل كما حدث بالنسبة للنقابات ساعة تقديم مسرحية " القمر اليافع...". فبقدر ما كانت الفرجة تحث على مساءلتهم بقدر ما كانوا ينكمشون على أنفسهم، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "اجتماع الأساتذة" التي أثارت بدورها ردود فعل لدى بعض المدرسين حيث ارتأوا أنها لا تعالج إلا حالة استثنائية ومضخمة لا علاقة لها بالواقع. والحقيقة أنهم يرفضون الرسم الكاريكاتوري لأوضاعهم، وذلك لتجنب طرح التساؤلات الضرورية.

وتبعا لذلك، فإن أعضاء مسرح الأكواريوم يرفضون صفة "المناضلين"، ويفضلون بدلها تسمية "محترفي المسرح" وكذا كلمة "مجمعي . وفي نطاق هذا المبدأ، نراهم يمارسون مسرحا شهوديا لايسعى إلى اقتراح الحلول للمشاكل، أو لتناول الموضوع في شموليته: الشيء الذي جعلهم يبتعدون عن تأطير قضية صراع النساء في مسرحية "أخت شكسبير"، وعدم نقد النظام التعليمي في "اجتماع الأساتذة"، في حين نراهم يسارعون إلى تنظيم المناقشات كلما رغب الجمهور في ذلك.

وأخيرا ، فإذا كانت أعمال هذا المسرح تتناول القضايا الآنية، فإن مستقبله يظل غامضا. وبما أن وظيفته تجعل منه مجرد شاهد على الحاضر، فإنه يعاني اليوم انتكاسات عديدة ترتبط بالأوضاع الساسية القائمة، وبانقسام اليسار في فرنسا، وكذا بالمشاكل الدولية وإفلاس الأنظمة. لذا، فإن هذه الحالة تتجلى في الفرجات الأخيرة التي لم تعد توجه اهتماما في الغالب إلا للجانب الجمالي في الموضوع.

عن مجلة "بارتي ابرى" عدد 30
سنة 1981

أماكن الارتجال
أو المسرح
ومحاولة البحث
عن فضاء
جديد*

إن أول حلم راود المسرح هو أن يكون احتفالا. ودون الوقوف على أصوله الدينية أو الأسطورية نكتفي بالإشارة إلى أن أعياد "ديونيزوس" كانت تشكل المنبع الرئيسي للمسرح الأوروبي الذي وحد بين الاحتفال والفعل المسرحي. وكما أكد ذلك "رولان بارت" "فإن الشعيرة الديونيزوسية كانت حاضرة في معطيات الفرجة (أي في الزمان والمكان)، لا في جوهرها".

على أنه منذ زمن، حدث انفصام بين الاحتفال والمسرح لأن الأول يفترض مساهمة فعالة من لدن الجميع، بينما يرتكز الثاني على التقسيم بين الممثلين والمتفرجين. وقد حدث هذا الانفصام بصفة نهائية في القرن التاسع عشر حيث ظهرت الاحتفالات الوطنية، والمعارض الدولية بينما اتخذ المسرح طابع الاحتراف الفعلي، وانغلق في بنايات فخمة .

وقد كان أول من أشار إلى هذا التقسيم الحاصل بين المتفرجين والممثلين الفيلسوف "جان جاك روسو" وذلك في الرسالة التي وجهها إلى "دلامبير" بعد أن ضمنها مفهومه للممثل، كما طالب فيها بالعودة إلى تبني الاحتفال بمعناه الحقيقي.

وهكذا، فقد كان يرى أن "فن الممثل يجعله يتناقض مع نفسه، ويكتسي طابعا غير طابعه، ويبدو مخالفا لما نجده عليه، ويتحمس ببرودة دم، ويقول شيئا آخر غير ما نفكر فيه بطريقة طبيعية، أوكأننا نفكر فيه حقيقة.

وبالإضافة إلى ذلك، "فإنه يتناسى مكانته لكثرة حرصه على أن يأخذ مكانة الآخرين". لذلك -يقول روسو- "فإن المزاج الذي يكتسبه من هذه الوضعية لا يمكن أن يكون إلا خليطا من الانحطاط، والزيف،

(*) اعتمدنا في هذه المقالة على دراستين الأولى لبرناردورت والثانية لإميل كويفرمان

والكبرياءالمضحك، والذل الشائن يجعله يرتدي خاصية كل أنواع الشخوص إلا أكثرها نُبلاً وهي شخصية الإنسان الذي يتخلى عنه".

هذا عن الممثل؛ أما فيما يتعلق بظاهرة الاحتفال، فإن روسو ينصح المسرحيين بالعودة إليها قائلا:"عليكم أن تتجمعوا تحت السماء، وفي الهواء الطلق لممارسة شعوركم اللطيف بسعادتكم (...) لتضيء الشمس فرجاتكم البريئة. ولتعملوا على خلق شمس بأنفسكم تكون لها من الجدارة ما يجعلها تضيء. لكن ماذا ستكون مواضيع الفرجات؟وماذا ستعرض فيها؟ لاشيء إذا شئنا. ذلك أنه مع الحرية، وأينما ساد حشد من الناس ساد رغد العيش كذلك. قوموا بنصب منصة مكلّلة بالورود وسط ساحة من الساحات بإمكانكم إقامة حفل، بل افعلوا أحسن من ذلك: أقحموا المتفرجين في الفرجة، واجعلوا منهم ممثلين؛ واحرصوا على أن يجد كل واحد منهم نفسه في الآخرين، ويتجاوب معهم حتى يتحد الجميع اتحادا كليا".

***

إذا كانت رسالة روسو هذه تدعو المسرحيين إلى العودة لأصول المسرح الأولي، أي إلى التظاهرات الاحتفالية؛ فمن الملاحظ أن مصطلحي: الخارج والداخل Dehors/Dedans أو المـقدس الدنيوي Sacré/Profane كانا يحددان دوما طبيعة الممارسة المسرحية، إذ حسب ضرورات كل عصر، فإن المسرح كان يجد نفيه أمام المواقف واختيارات جديدة تلغي المواقف السابقة.

ففي العصور الوسطى، مثلاً، كانت عروض المسرح تقوم في الكنائس، وترمي في الغالب إلى تقديم نصوص إنجيلية عوضت فيما بعد بمسرحيات انتقائية كانت تعرض خارج الكنيسة، مما أدى في النهاية إلى بروز أهمية الساحة العمومية. ذلك أنه بمجرد ما أن اتجه المسرح إلى الساحة حتى أخذ يفقد طابعه الديني ، ثم تحول إلى

هزليات، وكوميديات ساخرة قبل أن يجد نفسه حبيس "بناية" خلال النهضة الإيطالية يخضع لقواعد زمكانية صارمة عملت على تقليصه.

وقد ازداد هذا التقلص مع موجة الطليعة المسرحية، أي كتاب العبث الذين أطروا مسرحياتهم بأماكن مغلقة (شقة- غرفة -مكتب -أماكن خالية وقاحلة -فضاءات خاصة الخ...) مما جعل هذه الأمكنة تؤشر إلي التمزق، والانفصام. وبالتالي، فإن الفضاء المسرحي أصبح على يد الطليعة فضاء ميتافيزيقا، كما أن مكان العرض تحول إلى مسارح صغيرة تعرف بمسرح الجيب "Théatre de poche".

على أن رغبة المسرحيين في البحث عن فضاء مستقل، واعتبار المسرح ظاهرة معرض "éxposition"، وعملية طرد الجن والشياطين، ومساهمة في إعادة بناء الحياة الإنسانية وإعادة مَسْرَحَتِها "une rethéatralisation" قد دفعهم إلى نبذ العرض كجلسة سرية (huis-clos) في شكله الإيطالي وذلك عن طريق التزام سلوك يحملهم على تجاوز الخلق الدرامي الخالص، وتكريس صيغة الاحتفال كما افترضها روسو، أي كعملية جماعية تجعل حداً للمبادرة الفردية، لتعوضه بالعمل الجماعي .

وقد ارسخت هذه العودة إلى الاحتفال، وإشراك الجمهور من خلال صيحات الاحتجاج التي سادت أمريكا وأروبا، وكذا بسبب عجز الانسان الغربي عن التكيف مع مقتضيات حركة التكنولوجيا أو الاقتصاد: الشيء الذي أدى إلى ظهورممارسات مسرحية عديدة.

وهكذا، فمنذ بداية هذا القرن اتجهت أنظار المسرحيين في الغرب إلى إعادة النظر لفنون السينوغرافيا، وتثوير مجالاتها وذلك كرد فعل للاتجاه الأكاديمي الذي يقوم على الديكورات، والزخارف الفخمة وكذا صد الواقعية الإيهامية وعلى الخصوص الطبيعوية التي عرفت أوجها انطلاقا من أنطوان أندر (1858-1843) وصولا إلى ستانسلافسكي (1938-1863).

أما الغاية من عملية التثوير هذه، فإنها تهدف في الأساس إلى ابتكار فن يرتكز على سلطة الإيحاء وذلك في نطاق فضاء متحرر تغمره أنواع فاعلة، وتغمل فسحاته على خلق انسجام عقلي بين المتفرج والحدث الدرامي.

ورغم أن بعض الدراميين، في نهاية القرن التاسع عشر (أمثال الانجليزي "غودوين" والألماني ماركس رينارد، والفرنسي فرمان جيميي) قد عملوا على تقديم أعمالهم في حلبات السيرك، كما أن آخرين التجأوا إلى الملاعب، والساحات والأماكن التاريخية؛ فإن المسرحي السويسري "أدولف أبيا (1862-1928) كان أول من نبذ الاتجاه الأكاديمي الذي كان سائدا في نهاية القرن الماضي، وذلك عندما قرر تطوير عملية الإخراج والفن الدرامي. وبالتالي، فقد أدان بعنف التخيل المسطح الذي يحبل بالكثير من العلامات، ولكنه يخلو من التعبير. وعوض ذلك، فقد ألح على التقليص من العلامات لإدراك ما هو أساسي أي الجوهر الحقيقي للنتاج الأدبي.

وتأسيسا على ذلك، فقد استشعر ضرورة خلق "فضاءات إيقاعية" espaces rythmiques تساعد على تجاوز المسرح ذاته للوصول إلى "فن اجتماعي" يتموضع في نطاق فضاء حر، وواسع، وكذا قابل للتحول أطلق عليه تسمية "كاتدرالية المستقبل".

وهكذا، فبإمكاننا أن نلمس اليوم تجسيدا لدعوته في العديد من الأماكن المسرحية المتحولة، ثم في ما نسميه اليوم بالأماكن "المسترجعة" أو "المعبأة".

وقد أخذ هذا التجسيد أهمية كبرى في روسيا خلال العشرينات وذلك من خلال رائعة نيكولا إفرنوف "الاستيلاء على قصر الشتاء"، وكذا من خلال الحفلات الجماهيرية ومسرح التحريض(agit-prop).

ومن ثم، فقد أصبحت الممارسات الدرامية في الغرب تعبر عن رغبة المسرحيين في التخلصمن المكان المؤسساتي لأنه ليس إلا مجرد

مكان للعرض ينفصل عن "المدينة"، بل وعن المجتمع الحي. وكما هو الشأن عقب ثورة. ماي 1986 وظهور مسرح الوقعة The heppening (الذي سبق هذه الثورة)، فقد كان بالنسبة لأعلام المسرح الحديث تجسيد العالم المعاصر، أو الحديث عنه بأدوات تقليدية، أمام أناس يتخذون بنظام أماكنهم في صفوف قاعة العرض، ثم يعودون إلى انهماكاتهم بمجرد انتهاء تقديم الفرجة.إن ما يدعو إليه هؤلاء -وهذا هو جوهر التجديد عندهم- هو إقامة مسرحهم في أماكن لم تكن مخصصة لديه من قبل، وذلك من أجل أن يستعيد طابعه "الحدثي": الشيء الذي أدى في فرنسا مثلا إلى ظهور مؤسسة جديدة كان من أهم مشاريعها تطبيق سياسة اللامركزية، وتعبئة أساليب سينوغرافية عديدة بغية إيجاد علاقات جديدة، وإن كان معظم المخرجين ينادون بمسارح مخبرية، بينما تعمل المؤسسة المذكورة على تحريف مقاصدهم، كأن تقوم ببناء دور ثقافية نموذجية (نانطير مثلا) تتوفر على قاعة كبرى للعروض العادية، وأخرى صغيرة تستوعب الابداعات المسرحية ذات الطابع التجريدي.

إذن، تبقى المؤسسة دائما المعوق الرئيسي أمام طفرات المسرح الحديث وما يصبو إليه من تحولات تشبع رغبة الجماهير وتعبر عن متطلباتها. ويكفي أن نسجل أن المسرح التقليدي هو مؤسسة، ومكان، وبناء مستقل. ففي نطاق هذا العالم - وضمن مواصفاته - توزع الوظائف على المحترفين الذين يعرفون تفاصيل المهنة (المؤلف - المخرج - الممثلون - السينوغرافيون - أصحاب الديكور - المسؤولون عن الإنارة الخ...) مما يجعله كمسرح يكتسي شكل "لعبة مركبة تفرض تنافسا بين المهارات. لذلك، فإنه يعد اليوم مرفوضاً من لدن أخصائيي المسرح لأنه يعتبر صورة للمجتمع التقنوقراطي، وميدانا للتخصص، وتفاوت المهام، وانقسامها على الخصوص.

وعليه - وكرد فعل على هذه الوضعية - أصبحنا نشاهد اليوم تكتلات ومجموعات تعلن عن طريق بنيتها الجماعية عن رغبة أكيدة: وهي الابتعاد عن مبدإ التنافس المتصاعد، ودرء عزلة الأفراد العاملين. ومن هنا، فقد صارت "الجماعة" أول منظومة تستجيب لضرورة "الشمولية la totalité ، بحيث لم تعد تسود المسرح كقاعدة سوى فكرة "التعاون". وهذا يعني أن كل واحد أصبح " مُقْحَماً" في النسق الإبداعي (أي في خضم الفعل المسرحي)، كما أن مسؤوليته -أو مساهمته - تعد جزءاً من المسؤولية الجماعية التي أصبحت مرادفا للاحتجاج ضد حالة اجتماعية (نبذ التعليمية). وهكذا، فإن الفرجة لم تعد تعتبر اللحظة الأساسية، وإنما الأساسي هو المجموعة وعملها.

ومن المعلوم أن هذه الوضعية هي التي أدت إلى تفجير كل شيء (الأمكنة والأزمنة)، بحيث أصبح بإمكان اللعبة المسرحية أن تتم في أي مكان بغية خلق تماثل بين المسرح والحياة. وإزاء هذا المنحى، فإن الجمهور قد انقسم إلى طرفين متمايزين: طرف يريد الانفتاح على أشكال جديدة من المساهمة، وطرف آخر يحرص على صيانة "وضعيته" كمتفرج. إلا أن المساهمة الجماعية أمست تظاهرة جماهيرية بمفهوم التظاهرة التي نادى بها "روسو" بعد أن اعتبرها أنجع طريقة لمعارضة المسرح كفرجة "فاترة" وأرقى وسيلة توكد على أن العروض الدرامية ستغدو لا محالة ضربا من عصاب جماعي Une névrose collective.

ولكي يتحقق هذا العصاب الجماعي، فقد لجأ المسرح إلى "الارتجال" رغم ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معاني مختلفة. لكن الغاية الأساسية لفعل الارتجال تنحصر في جعل "الجسد" يتكلم. وما دامت البورجوازية تتميز بفصاحتها، فإن الكلام في المسرح يعتبر تبنيا للغتها: الشيء الذي يحتم على المسرحيين الجُدُد القيام بإنتاج لغة تختلف جذريا عن لغتها. ومهما كانت المحاولة طوباوية، فإنها

تفرض نفسها كرد فعل سحري ضد ما هو رسمي (مؤسساتي) مادام الهدف هو تغيير المجتمع والعالم عن طريق العودة إلى الذات الأصلية.

تلك إشارة مختصرة إلى عودة "روسو" وإلى استجابة الدراميين لها، ومحاولتهم تكسير "إيطالية" المسرح. ومادمنا لا نؤرخ للأماكن أو الفضاءات المسرحية التي ارتبط مصيرها بتوجهات المخرجين والمنظرين في العالم وقناعاتهم الفكرية نسارع إلى القول بأن الصيغة "الإيطالية" لازالت راسخة نظرا لاستماتة بعض أنصارها (لوي جوفي مثلا) مما حفز بعض الدول إلى إدخال تعديلات عليها طبقا لمشاريعها الثقافية. ويكفي أن نشير إلى أن برتولد برشت كان يعمل مع مجموعته ببرلين الشرقية في مسرح شيد على الطريقة الإيطالية. ومع ذلك، فإن علاقة القاعة والخشبة لم تمنعه من تطبيق نظريته حول التغريب "Verfremdung".

وأخيرا، فإذا كان المسرح يتأرجح اليوم بين أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، فإن من الدارسين من يشكك في مدى قدرته على تجسيد العالم أو استجابته لمتطلبات الحياة. بل إن منهم من يلح على صعوبة الحديث عن نفسه. ومع ذلك، فإن كل هذه الشكوك تؤشر في الواقع إلى نوعية العلاقة التي يربطها مع روح العصر. وبالتالي، فسواء لجأ الدراميون إلى المسارح التقليدية، أو عملوا على تحويلها وتعويضها بأماكن الارتجال، فإن هذا السلوك ينم عن ميلاد وعي جديد يرتبط بمفهوم الفضاء الذي قد يؤدي إلى تولد فن جديد يتجاوز الحدث المسرحي.

المسرح الأمريكي

بين

الارتجال

والعمل الجماعي

عرفت أمريكا في الثلاثينات من هذا القرن (1929 -1939) مرحلة حاسمة في تاريخها السياسي كان من جملة أسبابها الأزمة المالية التي سجلت في حدود سنة 1929 مما جعل العديد من المثقفين ينضمون إلى الحزبين الشيوعي والاشتراكي، كما اتخذ المسرح مساراًثوريا من خلال ما قدمه من أعمال طلائعية كان على رأسها مجموعة من الفنانين والكتاب وضمنهم "كليفورد أوديتس" Clifford Odets الذي سعى إلى خلق علاقة وطيدة بين المسرح والحياة الاجتماعية.

لم يكن "كليفورد"أول من أقحم مواضيع سياسية في المسرح، إذ في غمرة العروض الموسيقية، والباليهات ،التي سادت خلال العشرينات، كانت هناك مجموعات مسرحية، وكذا بعض الكتاب الدراميين أمثال "إبتن سنكلير" Upton Sinclair الذين مارسوا مسرحا ذا طابع انتقادي واجتماعي يشبه إلى حد بعيد ما كان سائدا في روسيا وألمانيا.

وبما أن المسرح الأمريكي كان يحرص على معالجة القضايا السياسية خلال تلك الفترة وإلى حدود الأربعينات، فقد لجأ إلى توظيف تقنيات بسيطة ولكنها ترمي في الأساس إلى تفجير مفهوم الفرجة التقليدية. لذلك نجد "المسرح العمالي" يستلهم مسرح التحريض والدعاية (Agit-pop) الذي ظهر في روسيا إبان الثورة، كما نجده يقدم فرجات ساخنة تطرح مواصفات العالم الرأسمالي في مواجهة العالم البروليتاري، وتسعى في الأساس إلى تعبئة الجماهير،

وحثها على القيام بالاحتجاج والمبادرة الفعلية.

ولبلوغ هذه الغاية، فقد كانت العروض "تعليمية" في الجوهر، كما أنها كانت تقدم على أرصفة الشوارع الرئيسية أو فوق سطيحة الشاحنات الكبرى، بحيث كان الممثلون يشكلون جوقات للتعليق على الأحداث اليومية، كما كان البعض منهم يندس وسط الحاضرين ليتدخل من حين لآخر في سياق العرض المسرحي. أو ليقوم بتسخيف حركات الرأسماليين.

وعلاوة على ذلك، فقد كانت بعض التقنيات المستعملة تنحصر في "مسرحة" الأخبار الواردة في الصحف وذلك في شكل مشاهد قصيرة نتج عنها ما عرف بمسرحح الجريدة الحية" The living newspaper ، كما كان بعض المسرحيين يعتمدون تقنية "حفلات الغناء الجماعي" التي تنطوي على حوارات، وتعاليق، ومواقف تحريضية.

وطبيعي أن كل هذه الأشكال المسرحية تشير بوضوح إلى رغبة المساهمة من لدن الطبقات المحرومة في الفعل الدرامي وذلك قصد المطالبة بحقوقها، والتعبير عن سخطها تجاه الأوضاع السائدة وتهميشها ثقافيا من لدن المؤسسات الرسمية وعلى رأسها مسرح برودوي". وكان كليفورد من أهم المؤطرين لهذه الممارسة الفنية وذلك في نطاق "المجموعة المسرحية" groupe Théâtre التي رسخت مفهوم المساهمة في ذهنية الأمريكان من خلال رائعتها "في انتظار ليفتي". وقد تبعه في ذلك كل من "دميتروف دارسميث" Dimitroff d'Art Smith و"إيليا كزان" Elia Kazan. إلا أن جمهوره سيتحول فيما بعد ليقتصر على استقطاب عناصر من الطبقة الوسطى.

وهكذا، صار "كليفورد" يقدم جل أعماله في "برودوي". ومع أن المضامين الاجتماعية كانت تشكل المحور الأساسي للعروض الفنية،

فقد فقدت طابعها الثوري خصوصا عندما أخذت حكومة " فرانكلين روزفلت" تستعملها لمساندة سياستها، وشرح مبادئها لأفراد الشعب الأمريكي. فكان من نتيجة ذلك أن تقلص نشاط المجموعة المسرحية (سنة 1941) بعد أن هيأت الأمريكان -انطلاقا من ستانسلافسكي- لاحتضان اتجاهين دراميين: الاتجاه الواقعي (كليفورد أوديتنس)، والاتجاه للتحليلنفسي (أوجين أونيل) الذي سيعرف أوجه عند كتاب أمثال تنيسي وليامز، إدوارد ألبي، وأرتور ميلر.

***

هذا، وبمجرد ما أن اندمجت النقابات العمالية في النظام الرأسمالي في بداية الخمسينات حتى تغيرت الأحوال المعيشية نظرا لتوفر فرص التشغيل والدراسة مما أدى إلى تحسين أوضاع الطبقة الوسطى. وعليه، فلم يعد من اللازم تطوير الحالة، المادية للعمال، بل أصبح هاجس المسرحيين هو تغيير طريقة العيش من الوجهة الكيفية. وحيث إن الانسان أصبح مستلبا تحيط به آلات جهنمية، فقد عمل المسرح على أنْسَنَتِه بِمبادئ الالتحام، كما أنه صار يطالب بسحرية الوجود أو بنصيب الحلم الذي يدركه الفرد عن طريق إقامة الشعائر أو بتناول المخدرات.

وبما أنه لا يمكن لهذا الفرد أن ينتظر من الجماهير مواجهة النظام الذي يريد الإطاحة به، فقد حاول تلغيمه، وتقويض أسسه عن طريق اللجوء إلى مسرح العصابات الذي مهد لظهور ممارسات متفجرة، بل، وفوضوية ستعرف مواجهة فيما بعد خلال أحداث مايو 1968.

ولاعطاء هذه الممارسة صبغة اللعب المسرحي فقد لجأ الممثل إلى التعبير عن حرية الفرد وذلك بإقدامه على "الارتجال" انطلاقا من موضوع يختاره بنفسه، أو يقترحه عليه أحد الكتاب، ولكي تكون

حريته حقيقية، فقد كان من اللازم أن تلتحم بحرية الآخرين (تمارين الجوقات -مشاهد ارتجالية جماعية)، كما كان من اللازم أيضا أن تظل البنيات "مفتوحة" بمجرد تشكلها، وأن "تتحول" بدون انقطاع عبر تبادل الأدوار، ومساهمة الجمهور في العرض وذلك بهدف درء كل سلطة فردية.

وتأسيسا على ذلك، فقد أصبحت الجماعة -وليس الفرد- الأداة الرئيسية لكل الاتجاهات المسرحية التي ظهرت في أمريكا -وفي غيرها من البلدان الأوروبية- فيما بين سنة 1960 و1970، والتي تبلورت بصورة واضحة ومثيرة بعد اندلاع حرب الفيتنام الخاسرة التي أدت إلى تعرية النظام السياسي والحضاري في أمريكا مما جعل الشباب يقيم العداء السافر للمؤسسات الحكومية من خلال ثورته العارمة ضد الأوضاع (الهبيز مثلا) والتي كان على رأسها الزعيم "أوجين ماكارتي".

وقد كان المسرح السري أحد مجسدات هذه الثورة لأنه رفض عروض برودوي التقليدية التي تخضع للتنميق والصنعة، وافترض كبديل عنها المسرح المتفجر الذي يبعىء الجماهير الواسعة، ويدفعهم إلى المشاركة في الأحداث.

وفي غمرة تجذر مفاهيم ثورية لدى الفنانين الدراميين، والموسيقيين، والتشكيليين، وطلاب الجامعة، ظهرت أشكال مسرحية عديدة تؤشر للتناقضات الاجتماعية والسياسية القائمة كالمسرح الأسود الذي حفز المواطنين الزنوج إلى التعبير عن قضاياهم ومشاكلهم، والتأكيد على حضورهم الفعلي في مجتمع عنصري إشكالي وذلك من خلال إبداعات هامة ألفها كتاب مشهورون أمثال "لُورُوَا جونس" Le Roi Jones ، و"رون ميلر" Ron Miller، و"إيدبلانس" Ed Bullins الذي قرر كعضو بارز في حركة الفهود السود أن يقدم

مسرحياته في الأزقة العمومية بعد أن أعد لذلك مشروع/بيان يرمي في الأساس إلى ممارسة مسرح تحريضي، ثوري، أسود.

إضافة إلى ذلك هناك مسرح الوقعة، والمسرح الحي، والمسرح المفتوح، ومسرح الخبر والدمى، وفرقة الميم بسان فرانسيسكو، ومسرح الكامبسينو، ومقهى لاماما، ومقهى سينو، والمسرح الراديكالي، وغيرها من الأشكال التعبيرية الدرامية التي تجعل الفن المسرحي جزءا من الحياة اليومية، ومشاركة جماعية مما جعل المسرح الأمريكي يستعمل "الجماهير" للدخول إلى مسرح له فضاء آخر، وزمان متميز، مسرح يبلور "ثنائية" الواقع والعرض وترابطهما المتين.

إن هذه الثنائية (الواقع والعرض) تبدو طبيعة ثانية في أمريكا، أو بعبارة أخرى، فإنها تشع كنوع من التفكير والحياة يسود الإبداعات المسرحية الأخيرة. وقد تمخضت هذه الثنائية عن ظروف سياسية محضة، ذلك، أن أمريكا لا تملك إرثا مسرحيا له وزنه كما هو الشأن في أوروبا. وهذا ما يفسر الطابع الثوري الجسور الذي تقوم عيله الأبحاث المسرحية.

وإذا كانت هـذه الثنائية في فرنسا لا تعد إلا مجرد كلمة آلية mot-gadget تدور إلى ما لا نهاية حول تصور ديكارتي متوارث، فإنها قد تبلورت في كثير من العروض الأمريكية التي تخضع لفضاء داخلي وخارجي في نفس الوقت. وكمثال على ذلك مسرح سكووت "Squat theater" الذي أسسته مجموعة من المجريين المقيمين في الولايات المتحدة.

إن أول ما يميز هذا المسرح هو "ثنائية" المكان، بحيث تقوم عروضه في الخارج (أي فوق أرصفة الشارع الثالث والعشرين بمدينة نيويورك) وفي الداخل (أي في غرفة ممثلة تسكن الطابق الأول

من عمارة توجد في نفس الشارع)، وكذا في المسرح الصغير الذي يوجد في الطابق الأرضي.

أما عن عروض هذه المجموعة، فإنها تستمد نظامها من مفاهيم واقعية ،خيالية في نفس الوقت، كما تعتمد ثنائية الفن والحياة. وبما أن الحدث الرئيسي يجري في الخارج والداخل، فإن تجاور هذين الفضائين، والمعنى الذي ينتج عن هذا التجاور يؤديان إلى إبراز، وفضح طابع عبثية النظر أو المشاهدة التي تفرضها الفرجة التقليدية (مفهوم الخشبة والجمهور).

لذلك، فإن تكسير زجاج النافذة مثلا خلال إحدى العروض -والذي يجعل ضجيج الداخل والخارج يخرج ويدخل- هو علامة على تحول المكان ووظيفته، إذ بمجرد ما يتم الخروج إلى الشارع حتى يتم الانصهار الكامل بين الأمكنة، والممثلين، والمتفرجين.

أما عن الفضاء المسرحي كفضاء، فإنه يساعد في الأساس على إنجاز عملية سرد الحدث. وبما أنه يحاط بمكانين واقعيين (الغرفة الموجودة في الطابق الأول، والشارع بما يفرضه من تفاعلات، وتحولات، وثنائيات) فإن ذلك يجعله يأخذ بعداً آخر، ومعنى آخر. كما أن تفجير الحدود بين الواقع والخيال، والماضي والحاضر، والخارج والداخل، وكذا تنظيم الفضاء الكلي، كل ذلك يؤدي في النهاية إلى بلورة ضيقة للأفق الذي يحاصر فيه الإبداع. ومن ثم، فإن هذا التنظيم يطرح بوضوح العلاقة القائمة بين الخشبة والجمهور، وما تقوم عليه هذه العلاقة من شبهات، وما تفترضه من التباسات سواء بالنسبة للممثلين أوالمتفرجين.

إن المكان الذي يتحرك فيه مسرح "سكووت" يفرض على الجمهور قبلا -ومن خلال طبيعته- اتخاذ نظر آخر، وربط علاقة جديدة مع العرض، ربما تكون الحشمة، كما أنه يدين تلك الرؤية الفاحشة التي

تنظم بدقة من لدن فضاء موجه إلى العرض حيث يغدو كل شيء مباحاً ومسوغا حسب شروط "اللعبة" التي يتمسك بها الممثلون والمتفرجون في الوقت الذي يوشك كل منهم أن يخاطر بحياته.

وبناء على ذلك، فإن اختيار هذا المكان -مكان الحياة- لا يلغي تجسيد الواقع، ولكنه يسائل وسائل هذا التجسيد، إن على مستوى المسرح (من خلال أداء الممثلين وجماليات السينوغرافيا)، أو على مستوى الجمهور المشارك (الذي يوجه إليه الخطاب المسرحي) بحيث تنتهي منظومات العرض بتقليص الحياة وقتلها كما لو أن الواقع لا يحتاج لعرضه سوى لزاوية من يعرضه ولحدتها، نظرة تلقي بطريقة محكمة -نوعا ما- على الواقع -لا على ما تعودنا رؤيته- نظرا لظغوط الحياة الاجتماعية واحتمالاتها. وبما أن الفن هو بلا شك تلك الرؤية الحادة، فإن الواقعية ليست إلا نظرة مألوفة وزائدة، كما أنها ليست في رأي المعتوهين الحقيقيين إلا مجرد نسخ واقعي يتضاعف غالبا عبر نوايا أخلاقية أو بيداغوجية محزنة.

ومن هذا المنظور، فإن أعضاء الفرقة يعيشون حالة تواصل بين حياتهم الاجتماعية وفرجتهم حيث يكمل كل منهما الآخر دون أن يتدخل أي عنصر مشوش سواء انتقلوا من مكان إلى آخر أو من الحياة إلى اللعب. والدليل على ذلك هو أن ممارستهم لا تخضع لأي تدريب، وإنما يجري الحديث بينهم عن تفاصيل الفرجة دون انقطاع إلى درجة أن أول عرض يقدمونه أمام الجمهور هو في نفس الوقت أول تجميع للقضية التي يعالجونها.

وبالتالي، فإن ما يصدر عنهم هو ذلك الجانب "العشائري" الذي ورثوه عن المسرح الحي، ومسرح الخبز والدمى، وكل المجموعات الأمريكية التي ظهرت خلال الستينات مع اختلاف جوهري وهو الطريقة الحديثة التي ينهجونها على مستوى استقطاب الجماهير، وتثوير المفاهيم الفنية وكذا الأماكن وأسلوب اللعب.

ومن الطبيعي أن البنية الجماعية لهذه الاتجاهات والمدارس المسرحية، وطريقة تصورها للعروض الفنية وقناعاتها الفكرية تعكس جليا معارضتها الجمالية والاجتماعية والسياسية للمؤسسة المسرحية وللثقافية التي تروجها.

لذلك، فإن الفرق الأساسي بين منهج العمل الجماعي والمسرح التقليدي يكمن في الحقيقة التالية وهو أن العمل الجماعي يعمل على تحضير النتاجات على طريقة الفنون البصرية أي ببساطة وتدرج من البداية إلى النهاية.

وبما أن الأفراد العاملين في نطاق هذه الجماعات ينحدرون عموما من المدارس العليا والجامعات التي دربتهم على طريقة الانسلاخ عن المسرح التقليدي، فإن المسؤول عن الجماعة يصبح في الغالب عبارة عن "مسير" يساعد الآخرين على تحمل مقدار مسؤولياتهم اللازمة لتحقيق الخلق الجماعي.

ولكي تستمد النتاجات أصلها من الجماعة، فإن المفاهيم الاجتماعية والفنية التي تفصح عنها تشكل التعبير المشترك لأفرادها بدل أن تعبر عن شخص منعزل، أي: الدرامي:. وهكذا -وعلى عكس العاملين في المسرح التقليدي- فإن أعضاء تجمع مسرحي يرفضون إنجاز عمل لا يتناسب وقناعاتهم وبالتالي، فإنهم لا يعيشون حياة مجزأة، كما أنهم يتجنبون خطرا يتربص كل الذين تستلبهم الثقافة الرسمية: وهو مغادرة بيوتهم للذهاب إلى العمل بعد نسيانهم لأخلاقهم، ومعتقداتهم الشخصية. هذا ما يحدث في المسرح التقليدي؛ ورمبا يكون أحد الأسباب التي تجعل الإبداعات الجماعية قائمة على التفاؤل لأنها تؤشر في الغالب إلى إمكانية تطوير الجانب الكيفي للحياة.

جرائم أكاديمية

مسرحية بوليسية

مع لقطات

مرتجلة

مسرحية كنيت كوش

المشهد الأول:

(مكتب الأستاذ دولدوني، مدير الدراسات، وهو رجل مكتنز الجسم، يرتدي بذلة انجليزية ويناهز الخمسين، تبدو كاتبته الآنسة سانسو جالسة ومنهمكة في الضرب على الآلة الكاتبة داخل مكتبها المجاور لمكتب الأستاذ. يدخل شاب يقرب سنه من الخامستوالعشرين، ثم تقفز الآنسة سانسو مذعورة لأنها لم تشعر بقدومه).

الآنسة سانسو- ايه؟

جيروم ريشون- أنا جيروم ريشون، لدي موعد مع الأستاذ دولدوني.

الآنسة سانسو- آه -أي نعم- طبعاً، انتظروا قليلا مخاطبة دولدوني) سيدي، هناك شاب يريد مقابلتكم، اسمه جيروم ريشون.

دولدوني- أي نعم، أدخليه.

سانسو- تستطيع الدخول يا سيدي...

جيروم/ر- حسنا، شكرا .

دولدوني- سيدي ريشون، هل لي أن أؤدي لكم خدمة؟

جيروم/ر- أريد العمل في قسمكم يا سيدي.

دولدوني- نعم، إني أرى حسب رسالتكم أنكم مختصون في أندري برتون.

جيروم/ر- صحيح يا سيدي، أنا لا أريد أن أتباهى بذلك، على أني أستطيع القول بأني أعرف كل شيء عن أندري برتون باستثناء "المراسلات السرية" طبعا.

دولدوني- "المراسلات السرية"..؟ كنت أجهل ذلك، وما هي هذه المراسلات؟

جيروم/ر- حزمة من الرسائل هي في حوزة ورثة أنطونان أرتو، يا سيدي، وتثبت وصية برتون بأنه يجب ألا تفتح قبل ألف سنة.

دولدوني- إنه لزمن طويل للحفاظ على سرية هذا الشيء.

جيروم/ر- تماما يا سيدي، ولكن هذه الرسائل تحتوي في الظاهر على معلومات يراها برتون خطيرة بالنسبة لعصرنا. لقد كان يعتقد أن العالم لا يزال قادرا على تحمل ألف سنة، وأنه ليس في إمكان أي شيء أن يهدده.

دولدوني- إنها لفكرة صائبة.. حسنا، لنعد إلى موضوعنا، لكم شهادتكم، أليس كذلك؟

جيروم/ر- نعم يا سيدي، لدي دكتورة من جامعة تولوز، حيث حضرت أطروحتي هناك عن "دادا" في أمستردام تحت إشراف السيد بتويارد.

دولدوني- إن رسالة بتويارد تقدمكم في إسهاب، وإني لأتذكر في غموض أني قرأت ملخصا عن أطروحتكم، على أني لا أعقل شيئا عن محتواها، فهل لكم أن تنعشوا ذاكرتي.

جيروم/ر- ضعوها على الطاولة يا سيدي حتى أنعشها.

دولدوني- ريشون. ماذا تقول؟

جيروم/ر- سامحني يا سيدي.. إني.. يخيل إلي أني منرفز شيئا ما، وحينما أكون كذلك، فإني كثيرا ما أبدي ملاحظات زائغة كهذه. لقد قرأت العديد من الكتب عن بوذية "زين" ياسيدي ومن الطبيعي أن

تقتحم عقلي ملاحظة من هذا القبيل كلما أحسست نفسي منرفزا.

دولدوني- أرى ما تقصدونه. هل تعرفون مقدمة يونغ الرائعة لمدخل بوذية زين الذي كتبه سزوكي.

جيروم/ر- نعم يا سيدي. وإني لأعتقد أن يونغ يبتعد كثيرا عن الموضوع لأنه ينزع إلى أن يجعل زين يُونجيا بشكل خطير.

دولدوني- تماما، هذا شيء ممكن، وبكل بساطة، فلربما أفضل تفكير يونج على تفكير سوزوكي والباحثين في زين.

جيروم/ر- سيدي، كان يلزمكم ألا تقولوا كلاما من هذا النوع. (يموت دولدوني).

(يرتجل ريشون خطابا حول أخطار القدح في بوذية زين).

المشهد الثاني:

(نفس المكتب بعد مرور عشرين دقيقة يدخل عميد الشرطة ومساعده المفتش بورغ).

رايديون- إذن، هو ذا القاتل.

جيروم ريشون- سيدي العميد، إني لم أمس الضحية، وإن الآنسة سانسو لتستطيع أن تشهد بذلك.

الآنسة سانسو- لم أر شيئا، كنت منهمكة بالضرب على الآلة الكاتبة في المكتب الآخر.

جيروم ريشون- سيدي العميد، إذا كانت الآنسة سانسو تصرح بعدم مراقبتنا في خفاء، فما عليكم إلا أن تبحثوا عن البصمات في الجسم.

الآنسة سانسو- أوه. يا للأستاذ دولدوني المسكين. ماذا فعلت به أيها المعتوه؟

رايديون- أيتها الفتاة، أرجوك، لا داعي للغضب، إذا كان هذا الرجل هو المجرم فإننا سنحرص على أن يوجه إليه ما يستحقه من عقاب، أما الآن، ومع ذلك، فإنه ليست لدينا أية حجة. طيب. بورغ،

امكث هنا، ولا تسمح لأي واحد بنقل الجثة من مكانها، سأتلفن للمجموعة العلمية وأطلب منها المجيء إلى هنا لتكشف عن البصمات.

سمعا وطاعة يا سيدي العميد.

المشهد الثالث :

(في قصر العدالة)

رايديون- أرى أنك حرٌّ يا ريشون ما دامت تنقصنا الحجة التي تؤكد أن الجسد قد مس. بيد أنه يلزمك ألا تغادر المدينة، فربما نحتاج إلى استنطاقك في أي وقت.

جيروم ريشون- هل من العدل ذاك يا سيدي؟

رايديون- ليس أعدل من ذلك يا ريشون. لو أردنا، ففي مقدورنا أن نحتفظ بك مدة طويلة كشاهد عيان. وفعلا، فإن الرغبة تكاد تلح علي في أن أسجنك حالاً لهذا السؤال الذي لا مبرر له.

جيروم/ر- أوه، لا يا سيدي العميد، بل نعم يا سيدي العميد، إنني أفهم، وقد قصدت الاستفسار فقط، وفي علمكم أني أجهل الكثير عن القانون.

رايديون- حسنا، تستطيع أن تذهب إلى حال سبيلك.

المشهد الرابع:

(في غرفة ريشون المؤثثة)

جيروم ريشون- ربما كان من الحماقة أن أصرح للعميد بما أراه في اعتقادي أنه كان السبب في قتل دولدوني؛ على أن مشاكلي الخاصة ستزداد حدة إذا فعلت ذلك، (يرتجل ريشون حديثا عن مصاعب الحياة وعن طفولته اليائسة ووضعيته الحالية التي تدفعه إلى البحث عن عمل، الخ... ثم عن عزمه في الذهاب إلى اليابان لمحاولة اكتشاف سر هذا اللغز)

المشهد الخامس:

(في اليابان. ارتجال لقطة عن يوم صاخب من النشاط الذي يجري في أزقة طوكيو، وفي الأخير يعود ريشون).

المشهد السادس:

(زنزانة على ظهر باخرة عائدة إلى فرنسا يُرى ريشون وراء القضبان)

ضابط شرطة– لقد أمرنا بعدم مغادرة المدينة يا ريشون.

جيروم ريشون– ولكني يا سيدي لم أفعل ذلك إلا لأحاول اكتشاف اللغز.

ضابط شرطة– إذا كنت تظن أننا سنثق بهذا الكلام الأبله، فأنت إذن أشد بلادة مما كنا نعتقده.

المشهد السابع:

(في مقهى على سطح الباخرة، يُرى ضابط الشرطة وشرطيان آخران وبعض المسافرين.

لقطة مرتجلة تشمل مناقشة حول بلادة ريشون الذي استطاع أن يظن بأننا سنقبل قصة كهذه، وأخيرا يتدخل المذياع)

المذياع – انظروا. انصتوا. وأخيرا فربما كان حقيقة ما يقوله الرجل. إن جامعة كرلفورت قد انفجرت.

ضابط شرطة– كرلفورت؟ ما دخل كرلفورت في قضيتنا؟ إن جامعة أوبرفلييه التي قتل فيها هذا الرجل الأستاذ دولدوني توجد بباريس.

المذياع – لكن انتظروا.. انتظروا وانصتوا إلى هذا الحديث: ان مرلفورت يا سيدي الضابط هي المدينة التي ولد بها بنيتو دولدوني.

(وهو ينطلق خارج غرفة آلات الباخرة) استمعوا إلى هذا الخبر. إن الباخرة قد تحطمت على الصخور، وإن الشاب ريشون قد انفلت بطريقة غامضة دون أن نعثر له على أثر.

ضابط شرطة - إذن، فنحن نغرق.

الجميع- النجاة. أوه. طوحوا بمراكب الانقاذ، اتركوا الباخرة. أوه.

المشهد الثامن :

(حديقة بديعة كثيفة الظلال في اليابان حيث نشاهد بها ريشون طاكوطا الفتاة اليابانية الفاتنة).3رفقة

جيروم ريشون- أرجو ألا أكون قد أزعجتك عندما عرضت عليك أطوار هذه القصة الخارقة.

طاكوطا- إنني لا أجدها خارقة يا صديقي، كما أني لم أنزعج من حديثك.

جيروم/ر- حينما أفكر أني كنت فيما قبل أرغب في أن أكون أستاذا.

طاكوطا- أكيد، ولكنك اليوم تعلم أن مصيرك الحقيقي هو أن تكون إنسانا.

جيروم/ر- تماما، ولكني أحب مع ذلك أن أعرف من الذي قتل الأستاذ دولدوني.

طاكوطا - سنطلب ذلك من المعبد عندما نطهر جسدينا، وفي انتظار أن نقوم بذلك، فها هو ذا أبي رجل الأعمال الياباني المشهور.

(يدخل طاكوكاكوم ببطنه المنتفخ).

طاكوكاكوم - مرحى أيها الفتى، لقد سمعت كثيرا عن ..

(يسقط ميتا)

ستار

(نهاية ترتجلها طاكوطا)

اتجاهات

مسرحية أمريكية

I ـ مسرح الوقعة*

Happening

عرف هذا المسرح قبل أن تطلق عليه التسمية التي تميزه، والتي ظل رواده غير قابلين لها. وقد ظهر أولا في أمريكا "نيويورك" سنة 1959 على يد " آلان كابرو" (ALLANKAPROW) أما في أوروبا، فقد قدم أول عرض بمدينة البندقية وعلى الخصوص بجزيرة جيوديكا (La Guidecca) وكان صاحبه هو الفنان المسرحي جان جاك لوبل "J.J. Lebel"

وإذا كانت إحدى الوقائع تصبح فرجة فيما بعد ودون أن نتوقع ذلك، فهذا شيء يحدث كثيرا كما أشار إلى ذلك آرتو. أما عن مبدعي عروض مسرح الوقعة، فغالبا ماكانوا يطلقون على أعمالهم تسميات مخالفة لهذا الاتجاه؛ وعلى العموم، فإن اللفظة قد أصبحت شائعة إلى درجة أنها تستعمل بالنسبة لعناوين بعض الأفلام السينمائية وبعض الكوميديات الموسيقية.

وقد صار من الطبيعي أن تنجز فرجات الهابنينغ كما كانت تنجز رسوم الأشخاص فيما قبل، وذلك لهدف واحد وهو إدخال البهجة على بعض الحفلات الاجتماعية، وكذلك بعض التجمعات ذات الطابع الاحتفالي أو الثقافي. ومن الملاحظ أن تعميم هذا الفن قد أدى إلى

(*) نص ملخص عن كتاب : المسرح (سلسلة بوش «الجيب» الفرنسية، عدد 1 ـ 446)

تعويضه والابتعاد به عن رسالته؛ وكما ألمح إلى ذلك مكائيل كوربي (M.KIRBY) - مؤرخ هذا الفن- فإن تظاهراته كانت تتم بمبادرة من الرسامين أو النحاتين وذلك لتوسيع ميدان حركة التشكيل والنحت الحديثة.

وفيما يتعلق بميزاته الفنية، فإن العنصر المرئي هو الذي يسود العروض وإن كانت ترتكز أساسا على بعض العناصر الصوتية واللغوية. وبقطع النظر عن الجوانب الفنية التي تقود مسرح "الهابنينغ"، فإن المبدأ الوحيد الذي عمل على توليده هو جريان عروضه دون إعداد سابق وفي نطاق اللاوعي؛ وبالتالي، فإن الهابنينغ يرتبط بمظاهر الفرجات العديدة التي تحدث في الحياة اليومية بطريقة لاواعية، ذلك أن الممثل يقوم بدور المشاركة العادية والآداء أحيانا، وذلك بالاعتماد على ما تلقاه من تكوين تقني، أي في نطاق "وظيفي" لا جمالي أو إبداعي كما يقول "كوربي"، إذ لا يوجد مجال الارتجال مادام العرض لا يخضع لتوليف ثابت أو تركيب منطقي.

وهناك شيء يقترب من الهابنينغ وهو "المناخ" (Environnement) أي اختيار محيط تكون له وظيفة الفرجة وذلك في وقت محدود (وسط -تجميع عناصر حقيقية أو مبتكرة.. الخ تأخذ شكل فرجة طيلة فترة ما).

ويبدو من الصعب أن نحدد الظواهر الأولى للهابنينغ، لأن الأشكال التعبيرية التي مر بها هي التي تعد حصيلة تطوره. فهناك من يرجع أصوله الأولى إلى الأمسيات العمومية التي كان ينظمها رواد الاتجاهات الفنية الحديثة كالمستقبلية، والدادية، والسريالية. وقد استمرت هذه الحركة في التأكيد على حضورها من خلال مسرح ميرز (MERZ) لكارل شفيترز (K. SCHWITERS) وفرجات بوهاس (BAUHAUS) وعلى الخصوص من خلال إبداعات جان آرب ومارسيل دوشان، التي كانت ترتكز على الصدفة.

وقد حاول جون كيج (J. CAGE) فيما بعد تحويل الأحداث الموسيقية إلى تظاهرات مسرحية. وأيا كان الأمر، فإن هذه الميزة المعتمدة على تعابير فنية أخرى لم تمنع الهابنينغ من التبلور كتيار مسرحي، ومن تطوره وبروزه كمجموعة من الظواهر المسرحية التلقائية جعلت منه نتاجا لحالات سوسيو/اجتماعية.

وفيما يخص فرجات الهابنينغ التي عرفتها أمريكا، فإنها تعد امتدادا لمظاهر الفن الشعبي (POp-Art) ؛ ذلك أن الرسامين الذين يعملون على إعدادها كانوا يلتزمون نفس المبادئ: أي بلورة حقائق العالم الحديث بطريقة ساخرة وذلك بعد غربلتها وتنقيتها. مثال ذلك ما فعله الان كابرو في سان فرانسيسكو عندما شيد بناء أثريا بواسطة قطع ثلجية ضخمة رصف الواحدة فوق الأخرى، وأخيرا صارت القطع تذوب بطريقة بطيئة تحت أشعة الشمس. وهذا يعني أن فرجة كابرو هي تلميح لامتلاك الإنسان -بطريقة ساخرة وغير مباشرة- للأشكال التي تهيمن علينا في حياتنا العامة حيث تبدو الطبيعة قائمة على التزوير.

وهكذا، فإن الحدث يولد عنصر الفرجة، ويرمي إلى إفراز واقعي لبعض المظاهر التي يكتشفها الوعي الإنساني رغم أنها تنتمي إلى سلوكنا اليومي.

وباختصار، فإن مسرح الهابنينغ يصبح ذا معنى عميق في نطاق الحضارة التقنية التي وصلت إلى أعلى درجة من التوسع والكمال، لأنه يعكسها بصورة موضوعية ليجعلنا نعي طبيعتها. ومع أنه لا يدعو إلى ثورة رومانسية،فإنه يقترح تحررا يأخذ شكل انسلاخ لا يتوانى عن دفع الإنسان - عندما تتاح له الفرصة- إلى تشييع الابتسامة فوق شفتيه.

وهذا يعني أن العملية تبدو طبيعية في كل من أمريكا والسويد لأن فرجات الهابنينغ في هذين البلدين لا تخرج عن نطاق التسلية. أما

في باريس، حيث يعمل جان جاك لوبيل، فإن هذا الأخير ينادي بالثورة ضد الصناعة الثقافية، والنظام القائم، وكذا ضد المجتمع كفرجة مزيفة يجب تعويضها بفرجة أخرى ترمي إلى إيجاد حل عاجل لقضية الفن الحديث وإلى تجديد وتقوية عنصر الادراك لدى المشاهد أو المتلقي.

II - المسرح الحي*

Living theatre

1) في سنة 1961 نال المسرح الحي لمدينة نيويورك جائزة منتدى النقد بباريس وذلك تتويجا له كأحسن فرقة للفن الدرامي، وفي سنة 1968 بادرت السلطات الفرنسية في مدينة "افينيون" إلى منع عرض مسرحية " الجنة الآن" "Paradise now" بعد أن ارتأت بأن حضور ممثلي المسرح الحي يعتبر أعلى رمز للاحتجاج الراديكالي، وأنه يساهم مساهمة فعالة في دفع المهرجان إلى أن يكون منبراً لانتماءات سياسية يسارية. وهكذا، أُرغم المسرح الحي على مغادرة فرنسا في نفس السنة، كما وجد نفسه مضطهدا في أمريكا وفي عدة دول أوروبية حيث واجه مطاردة الشرطة التي سعت إلى إقفال قاعات العرض في وجهه، وأخيرا انتهى به المطاف إلى البرازيل، فمنع هناك أيضا، ثم انقسم إلى عدة مجموعات كانت جميعها تمارس مسرح العصابات (Théatre de Guérilla) قبل أن تتشتت نهائيا في حدود سنة 1972.

ومع ذلك، فقد ظلت بعض المحاولات قائمة بعد أن بادر أصحابها إلى القيام بجولات عبر المدن الأوروبية تمت آخر جولة منها بمدينة بوردو (1975).

وبما أن المسرح الحي يعد من أحسن المجموعات الفنية القائمة على التجريب ومهارة الممثلين، فإنه كان -ولايزال- يتمتع بسمعة طيبة في جميع الدول، خصوصا وقد ترك آثارا بعيدة على رجال المسرح لأنه يشع كأعلى نموذج للبحث المتواصل والمتفائل في نفس الوقت، على أساس أنه يرمي إلى الوقوف على شكل مسرحي يبدو فيه الجمهور والممثلون في حالة تجانس تام، وفي تواصل قائم على مبدإ الحرية.

2) لقد تأسس هذا المسرح على يد جوديث مالينا Judith Malina وجوليان بيك J. BECK.

أما الكاتب الأول الذي ارتبط اسمه بهذا الاتجاه فهو جاك جيلبير J. Gelber الذي أبدع مسرحية "الصلة" The Connection وكذا مسرحية "التفاحة". وقد انضاف إليه فيما بعد كنيث بروان K. Brown بمسرحية "السجن" The brig التي دشنت المرحلة الأرتية (نسبة إلى أنطو نان آرتو)، بالنسبة للمسرح الحي، والتي بلغت ذروتها بمسرحية "الجنة الآن" التي ينطوي موضوعها على أنفاس ثورية تدعو إلى إدانة المخدرات في المجتمع، وإلى المزاوجة بين الأساليب الدرامية الحديثة وطقوس الصوفية الشرقية ومنها الهندية على الخصوص.

3) تقوم فرجة المسرح الحي في الغالب على خلق جديد وتلقائي للحقيقة أمام نظر المتفرجين. ولا تتم عملية الخلق هذه بالخصوص إلى منظومة قارة، أو اعتبار تسلسل في الحدث؛ وإنما تبدو الفرجة وكأنها عبارة عن هابنينغ -مسرح الوقعة- ينسلخ عن كل مظهر مجاني يسعى إلى إرضاء الحاضرين. ففي مسرحية "الغاز" ينعدم النص تماما، ذلك أننا نرى الفنان جوليان بيك وهو يجلس القرفصاء، ثم يقدم للجمهور مجموعة من الأغاني الترتيلية القائمة على الغضب، والتي تفضح أسباب الميز العنصري وحرب الفيتنام، ومناورات الشرطة، في حين يشكل الجمهور جوقة مستقلة ينحصر دورها في

إعادة بعض أطراف تلك الأناشيد.

4) يعتقد جوليان بيك أن ممثلي هذا المسرح يشعرون وكأنهم يقومون بواجب حقيقي "لأنهم يساهمون جزئيا في ثورة عصرنا". وقد تلقوا تكوينهم على طريقة ستانسلافسكي، أي أن كل واحد منهم يسعى إلى تقمص الدور المقترح عليه بطريقة بسيكولوجية، لا بالاعتماد على معطيات المسرحية، وإنما بتأثير الوعي على اللاوعي، وبتخيل صاحب الدور في نطاق ماضيه ومستقبله.

وفيما يتعلق بإخراج "جوديث مالينا" القائم على المبادرة الشجاعة، فإنه ينحاز إلى الجمع بين نظرية "برشت" ونظرية المسرح السحري عند أنطوان أرتو.

5) لقد عرف المسرح الحي أول أزمة سنة 1963 حين غادر جوشيكين المجموعة ليبحث عن مناهج جديدة قادته إلى تأسيس المسرح المفتوح Open Theatre وفي السنة التالية رحل هذا المسرح نهائيا عن مدينة نيويورك التي شهد فيها ميلاده الأول، لأنه لم يتمكن من تسديد الضرائب المفروضة عليه، كما زج ببعض مؤسسيه في السجن تعبا لتحديهم السافر لهيأة القضاء.

وعلى العموم فإن المسرح الحي لم يحقق بقاءه إلا بفضل تكتل أفراده وقناعتهم المادية وشدة شغفهم بمهنة المسرح.

III - المسرح المفتوح*

Open theatre

يرتبط هذا النوع من المسرح بمؤسسة جوزيف شكين-J. CHAI KIN ؛ وهو من أصل روسي، ازداد بمدينة نيويورك سنة 1935، ثم تابع دراسة الفن الدرامي بمعهد ايبوا "IOWA" قبل أن يتتلمذ على

مجموعة من الفنانين (ميرارَستَوفا -لي ستراسبورغ -نُولا شلتن -هربير برغوف). وقد أهلته دراسته إلى أن يصبح ممثلا لامعا في مسارح برودوي؛ على أنه فضل أن يرافق فرقة المسرح الحي خلال الجولة التي قادتها إلى أوروبا سنة 1962 حيث شارك مع ممثليها في تقديم مسرحية "الصلة" (The Connection). وحينما سئم جو المسرحية الموهن للنفس أسند إليه جوليان بيك دور "جالي جي" في مسرحية "رجل برجل" لبرتولد برشت.

ويعتقد جوشكين أن جوليان بيك وجوديث مالينا هما أحسن مثال على مدى الالتزام المطلق في ميدان المسرح، وذلك في نطاق مجموعة فنية لا تسعى إلى الكسب المادي وإلى عبادة النجم المسرحي المنعزل على نفسه. ومع ذلك، فقد مل طريقة التمثيل التي يلتزم بها أعضاء المسرح الحي والتي لـم تزل تطبـق منهجية "الأكتورزستوديو" (Actors Studio) ، كما أدرك من خلال الدور الذي أسند إليه في مسرح برشت أن المسرح -خلافا لما تلقاه من أستاذه لي ستراسبورغ- ليس عملية استبطان فردية أو جماعية، وإنما هو لقاء بين الممثل والجمهور يتم في أي مكان قصد التمتع بحدث، أو معايشة تجربة مصير مشترك. وفي اعتقاده أيضا أن "الصمت هو الشكل الأسمى للتواصل في العرض المسرحي"؛ ومن ثم، فإن التمسرح يتغلب على النص المكتوب على أساس أن الاتجاه الدرامي الجديد في أمريكا أصبح يعارض "المسرح" كلعبة، وحركة، وسينوغرافيا، وحركات وكلمات- "بالدراما" التي هي مجرد حوار لاواقعي.

انطلاقا من هذا المفهوم، وضع شكين منهجا للتمثيل؛ وبما أن ستانسلافسكي كان "يتساءل دوما عن الطريقة التي تجعل الدور يحتفظ بطابعه الحي والخلاق رغم تكراره كل مساء"، فإن جوشكين قد وجد الحل في العناصر التالية وهي: البحث عن وسائل فنية محددة، والانفتاح على الفرجة خلال العمل عن طريق إبراز طابع الخلق الارتجالي. لذلك، أسس مخبرا داخل المسرح الحي؛ إلا أن

أفراد هذه المجموعة كانوا يعتبرون أن المسرح هو وسيلة للعيش والتفكير، وأن الوقت لا يسمح لهم بالقيام بتمارين متواصلة، خصوصا وأنهم فعلوا ذلك حينما كانوا يهيئون مسرحية "الغاز" وغيرها من الأعمال الأخرى التي قدموها في أوروبا سنة 1963.

وهكذا انفصل جوشكين عن رفاقه، ثم أسس المسرح المفتوح مع مجموعة من الكتاب، والمخرجين، والممثلين، والموسيقيين، والنقاد، والفنانين التشكيليين. وبعد ذلك، انتقل الى العمل الذي يرتكز على المناهج الفورية كالمناقشات النظرية، وتوليد المضامين، والقيام بتمارين جماعية، وأخيرا تحرير النص ثم إخراجه. وقد أدي ذلك إلى إبداع مسرحيات مثل "الثعبان" و"فييت روك" Viet Rock.

وبقطع النظر عن هذين العملين، فإن المسرح المفتوح قد قدم العديد من المسرحيات التي تتحدث عن الأوضاع السياسية في أمريكا، ومن جملتها مسرحية ماك بورد (Mc Bird) لبربارا كرسان (B. Garson) وهي تحوير لمسرحية ماكبث الشيكسبيرية؛ إلا أنها تتناول الصراع الذي كان قائما بين عائلة كينيدي وجونسون، حيث نلمس من خلال هذا الصراع -وبطريقة غير مباشرة- أن جونسون ربما كان مدبر المؤامرة التي ذهب ضحيتها الرئيس كينيدي. ورغم أن المسرحية قد كتبت في عهد جونسون، فإن الرقابة لم تحل دون تقديمها؛ أما عن موضوعها الرئيسي، فإنه يشع ككوميديا ساخرة تتناول القضية من زاوية سياسية محضة، تذكرنا بالأسلوب الذي نهجه الفريد جـــارى، (1907-1973) في مسرحيـــة "الملك أوبـــو" (Le roi Ubu)؛ وهو أسلوب يقوم على توظيف عناصر السخرية، والهرجة الاجتماعية، والمحاكاة، كما يعتمد على الأنماط التي نصادفها في الحياة العامة، والتي يحركها الفنان عن قصد للتعبير عن قضايا معاصرة.

هذا، ومن أبرز كتاب المسرح المفتوح "جان كلد فان إطالي" الذي كتب مسرحية "الثعبان؛ انطلاقا من بعض الأساطير الواردة في الإنجيل، كما ألف مسرحية "أهلا أمريكا" America Hurrah، وهي عمل ينقسم إلى ثلاث مسرحيات قصيرة تتناول قضايا الإنسان الأمريكي في نطاق مجتمع استهلاكي.

وباختصار، فإن المسرح المفتوح قد لقي نجاحا كبيرا في أمريكا، كما ذاعت شهرته في أوروبا بعد أن استضافه بيتر بروك في لندن وكذا المجموعة البرلينية في ألمانيا.

IV - مسرح الخبز والدمى

Bread and puppet theatre

يعتبر مسرح الخبز والدمى من بين الاتجاهات الحديثة في المسرح الأمريكي؛ وقد أصبح معروفا في أوروبا أكثر منه في الولايات المتحدة. أما خصائصه، فإنها تنحصر في تقنيته التي تتميز بطابع أساسي، وبرفضه لمفهوم الاحتراف، وحرصه على الاندماج في الواقع اليومي، وكذا عبر طموحاته الخلقية والسياسية، و"فقره" على مستوى المبدإ. وبما أنه يشع كمسرح شامل، فإنه يوظف كل الامكانيات التي تقوم عليها فنون الفرجة (الممثلون -الدمى -الأقنعة -البانتوميم -الالقاء الغنائي والموسيقي -الرقص -التشكيل -النعت -أساليب الإنارة الخ...) كما أنه يمزج في وحدة متناهية الدين، والسياسة، وفن المَسْرَحَة.

لقد أسس مسرح الخبز والدمى النحات الألماني "بيتر شومان" الذي تكلف -من سنة 1958 إلى سنة 1960- بتسيير مجموعة الرقص الحديث بمدينة ميونيخ. وحينما استقر به المطاف في الولايات المتحدة قدم أول عرض له (رقصة الموتى)، بإحدى كنائس نيويورك

(1961) ، ثم تلاه بعرض آخر في الهواء الطلق كان موضوعه يرمي إلى معالجة مشكلة إضراب من أجل الكراء. وانطلاقا من هذا الحدث، فقد صار مسرح الخبز والدمى -سواء في أوروبا أوفي أمريكا- يقدم عروضه أحيانا في الشارع والأماكن العامرة، وأحيانا أخرى في قاعات حقيقية، وكذا بمناسبة بعض التظاهرات ك"مسيرة السلام". وكانت هذه العروض تقدم في الغالب بالمجان.

وهكذا، فإن تسمية مسرح الخبز والدمى، وكذا الشعيرة الرمزية التي تجسد بداية العرض (توزيع الخبز على متفرجي الصف الأول) ينطويان على دلالة كما يبدو ذلك من خلال تصريح شومان الذي يقول:

"إننا نحاول إقناعهم -أي المتفرجين- بأن المسرح هو من الحاجيات الضرورية للإنسان كما هو بحاجة إلى الخبز. وبما أن الفرجة لا تبدو واقعية على الاطلاق، فإن عليها أن تدفع المشاهدين إلى اتخاذ وعي بالمشاكل. بيد أن المنهج يختلف عن الطريقة المتبعة عند برشت، بحيث يسود الاعتقاد عند أصحاب مسرح الخبز والدمى ١نه من اللازم التوجه إلى الجمهور دون الوقوف عند التفاصيل، أو محاولة تفسير المظاهر المختلفة للقضية، ودون أن نتساءل عن نوعية رد الفعل لديه، وإنما عن طريق القيام بمهمة التوعية والتواصل".

هذا، وفيما يتعلق بأعضاء هذا المسرح -الذين يبلغ عددهم المائة- فإنهم ينقسمون إلى مجموعات عديدة تحاول كل واحدة منها تقديم عروضها في أماكن مختلفة مقابل المطعم والمأوى ليس إلا. أما الممثلون، فإنهم لا ينتمون إلى مدرسة احترافية، وإنما يصنعون الأقنعة بأنفسهم، كما يرقعون أكسيسواراتهم، وآلاتهم الموسيقية انطلاقا من الأشياء التي يعثرون عليها في القمامات، إذ نجدهم يستعملون تلقائيا العرائس الضخمة التي يصل طولها ثلاثة أمتار، كما يستعملون عرائس محشوة، ونصف عرائس، وممثلين مقنعين، وآخرين تطلى وجوههم بالمساحيق. ومن ثم فإن كل فرجة تأخذ شكلا

طقوسيا وتشوبها أحيانا حركة بطيئة جدا يسودها صمت شامل.

أما ريبيرتوار الفرقة فإنه يحتوي على عروض تتناول الأحداث المعاصرة كمسرحية "رجل يودع أمه" ومسرحية "نار" اللتين توحيان بطريقة مباشرة ورمزية إلى حرب الفيتنام. بيد أن الفرجة الرمزية "المحارب الكبير أو تاريخ الملك"١و الفرجة السياسية الدينية "صرخة الشعب من أجل اللحم" هما الأكثر تمييزا بالنسبة للأعمال الأخرى، بحيث تنطلقان من الممارسة الوثنية الإغريقية للوصول إلى الممارسة الدينية المسيحية؛ وبالتالي: فإننا نرى مثلا مدينة بيت لحم وهي تقصف بالقنابل، كما نشاهد في نفس الوقت عملية صلب يبدو الصليب خلالها قاذف قنابل.

(*) عن كتاب "المسرح" سلسلة بوهس وكتاب تاريخ المسرح لفيتو باندولي

برتولد برشت

والمسرح الملحمي

1) يعتبر النتاج المسرحي للكاتب الألماني "برتولد برشت" من أهم الأعمال الدرامية التي عرفها المسرح المعاصر وذلك لما ينطوي عليه من أصالة، وما اكتسبه من شهرة عالمية. وحسب تعبير "برشت" نفسه، فإنه أراد أن يكتب مسرح العصر العلمي الذي اطلق عليه تسمية المسرح الملحمي ١و الجدلي علي اعتبار انه يناقض المسرح الكلاسيكي الذي عرف تطوره في جو من الأوهام. لذلك، فإن برشت يرفض خدع الفن وحيله العادية، ويتوخى بدلها النقد الاجتماعي.

2) لقد ولد برشت وسط عائلة ينتمي أفرادها إلى القطاع الصناعي وذلك بمدينة أسبورغ (ألمانيا) سنة 1898، ثم تلقى تربية بورجوازية؛ إلا أن الحرب العالمية الأولى -التي عمل خلالها في مستشفى عسكري- جعلته ينقطع عن متابعة دراسته في الطب. وفي مرحلة الاضطراب التي عقبت هدنة السلم سنة 1918، انضم إلى مجلس ثوري يتكون من العمال والجنود. على أن ظهور الحركة النازية أرغمه على تحمل المنفى سنة 1933؛ وبالتالي، فقد لجأ إلى الدنمارك، وفنلاندا وأخيرا إلى أمريكا، حيث استقر هناك بولاية كاليفورنيا. وبعد فترات من التردد، عاد إلى ألمانيا الشرقية (1947) التي أمسى فيها شاعرا رسميا، كما أنه تكفل رفقة زوجته "هيلين فيغل" بتسيير فرقة "المجموعة البرلينية".

3) وما أن بلغ الثلاثين من عمره حتى كانت أعماله تقدم في معظم مسارح ألمانيا وإن كان اسمه قد تألق قبل ذلك من خلال ماألفه من مسرحيات (في أدغال المدن 1922 - طبول في الليل 1922- بعد

1923 -رجل برجل 1923) ومنها على الخصوص مسرحية "أوبرا القروش الثلاثة" 1928 التي قدمت مائتين مرة ببرلين قبل أن تصير شريطا سينمائية على يد وليام بابست..

بعد ذلك، ستتولى الابداعات الدرامية الكبرى وكذا المسرحيات التعليمية التي ترمي إلى فضح الأمراض الاجتماعية حتى ولو كانت الأحداث تجري في حيز الماضي البعيد. ومن أهم نتاجات هذه الفترة مسرحية "القاعدة والاستثناء" 1930 -الأم 1932 -جان دارك قديسة المجازر 1932 -رؤوس مدورة ورؤوس مستدقة 1936 -بؤس الرايخ الثالث وعظمته الكبرى 1938 -روح تشيشوان الطيبة 1939 -الأم الشجاعة 1941 -غاليلو غاليلي -صعود أرتروروي المقاوم 1942 -دائرة الطباشير القوقازية 1945 -السيد بانتيلا وخادمه ماتي 1948 -بنادق الأم كارار 1952).

4) إن مسرح برشت (الذي توفي سنة 1956) يتموضع أصلا ضمن الدراسة التعبيرية الألمانية (كان برشت مساعدا لماركس رينارد وكذا لأوروين بسكاتور) سيفدو وبسرعة مسرحا ثوريا ماركسيا. بيد أن الدرس السياسي وتقنية التباعد "Distanciation" سيظلان دائما مدعمين بغنائية إبداعية قوية، وباستعمال نظامي للموسيقى (السونج). وهكذا، فإذا اعتبرنا كل نتاج برشت -وضمنه بعض المسرحيات الماركسية والتعليمية التي كتبها قبل سنة 1933- فإن هذا النتاج يشكل تراثا إنسانيا زاخرا بالقضايا، كما أنه يخضع للعديد من النظريات التي أوردها برشت في كتابه "الأرجانون الصغير للمسرح" وكذا في "أعمال المسرح" (1).

5) وفيما يتعلق بالحجج الجدلية التي يقوم عليها هذا النتاج فإنها لا تشكل وحدة متماسكة، أو مذهبا قاراً (لا يمكن دحضه) أو كلا، أو

أخلاقية معينة، وإنما تبدو متناثرة تشع هنا وهناك في بعض الجمل أو العبر التي يمكن العثور عليها في كل مسرحية كجمل مفاتيح. ومن الأكيد أن برشت لم يعمل علي خلقها حديثا، وإنما تبدو كامنة قبل ذلك في المواعظ العائلية، كما أنها تتجسد بصورة واضحة في مسرحية "أوبرا القروش الثلاثة" وفيما تلاها من أعمال أخرى. ويمكن تقسيم هذه الحجج إلى ثلاث عينات: الأولى هي أن الإنسان لا يمكن أن يكون طيبا في عالم رأسمالي. والثانية هي أنه لا يمكن أن يكون طيبا لأنه يفقد قيمته إذا لم يشارك في الأحداث، أي حينما لا يغدو وقحا. والثالثة هي أن الفاشية تعتبر مرحلة تاريخية للرأسمالية.

وانطلاقا من هذا الاعتقاد، فإن مسرح برشت ينطوي على دروس وتعاليم سياسية جاءت لتقلب مفاهيم المسرح التقليدي وذلك باحترام منظومة تجمع بين التنظير والممارسة، وترمي الى تثوير أفكارنا وعاداتنا باعتمادها على اتجاه تعبيري درامي هو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي.

المسرح الملحمي:

لقد استعار برشت هذه الكلمة من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم. وبما أنها كانت تعني دائما حسب المنظور الكلاسيكي الحدث، والعقدة، وإبراز الطبائع المماثلة أو المتعارضة فيما بينها، وكذا تحريك الأحداث الدرامية، انطلاقا من مصير إنساني عام ومعروف ينسحب على كل الافراد، كما كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي والمتطور للمشاهد، فإن برشت يرى عكس ذلك، إذ أن المسرح بالنسبة إليه لا يعتبر حدثا أو تحريكا لهذا الحدث الدرامي، وإنما هو سرد وتحريك نظامي للحجة الجدلية. ومن ثم، فإن الإنسان في تصوره الكوني لم يعد يشكل موضوعا حتى بالنسبة للفعل الدرامي. بل أصبح موضوعا طيعا، ومتحركا، ومحيرا، وضحية

بحكم وضعيته في التاريخ وفي نطاق الحصيلة الاجتماعية للظروف والأحداث.

وعليه، فإن أي عمل درامي لدى برشت لا يدعو إلى المساهمة أو التواصل وإنما يدعو إلى فرجة تتطلب الملاحظة النقدية، واتخاذ الموقف اللازم الذي يدعو بدوره -إذا ما راعينا النظرية في شمولها- إلى التحدي والفعل.

ولقد لاحظ الناقد هاينز فردريش، في إحدى الدراسات التي خصصها لبرشت، بأن عبارة "المسرح الملحمي" تنطوي على تناقض، ذلك أن المأساة والملحمة هما بالفعل نوعان متميزان يتوفر كل منهما على طرقه، وأشكاله، ووسائله الخاصة. فكيف استطاع برشت أن يجمع بينهما فوق الخشبة دون أن يخلق تعارضا مزعجا مع النتيجة العكسية التي يتوخى الحصول عليها .

لقد أجاب برشت على هذا السؤال في الجدول التالي الذي قابل فيه بين شكل التراجيديا الكلاسيكية والشكل الذي يعطي فكرة واضحة عن تصوره للمسرح.

الشكل الدرامي للمسرح	الشكل الملحمي للمسرح
1) المسرح يجسد حدثا ويجعل المتفرج يساهم فيه	1) المسرح يروي الحدث
2) المسرح يستهلك نشاط المتفرج	2) يجعل منه متأملا ناقدا
3) يثير لديه أحاسيس	3) ينتزع منه أحكاما
4) يوجد المتفرج وسط الحدث	4) يعارض الحدث
5) يعمل المسرح عن طريق الايحاء	5) يعمل بالحجج
6) يحافظ على الإحساسات	6) يترجم عنها بالحجج
7) يفترض أن يكون الإنسان معروفا	7) الإنسان هو موضوع البحث
8) الإنسان عالمي لا يتغير	8) الإنسا المغير والمتغير

9) يوجد التوتر في النهاية
10) كل مشهد يرتبط بالآخر
11) الأحداث تجري بطريقة مستقيمة
12) العالم كما هو
13) الإنسان الثابت
14) غرائزه
15) التفكير يكيف الكائن بشروط مقررة

9) يوجد في البداية
10) كل مشهد يأتي لذاته
11) الأحداث تجري بطريقة منحرفة
12) العالم كما يصير
13) الإنسان في صيرورته
14) دوافعه
15) الكائن الاجتماعي يكيف التفكير

ويبدو على ضوء هذا الجدول أنه بقدر ما يفرض برشت على المتفرج أن يتحول إلى ملاحظ ناقد ومحايد أمام الأحداث التي تقدم أمامه، بقدر ما يتمكن من تحقيق توازن بين النوعين (المأساة والملحمة). فالملحمة تجري فوق الخشبة، بينما يتقاسم المأساة -بطريقة هادئة وخفية- الممثل الذي يجسد المواقف والمتفرج الذي يرى ويسمع.

ولإدراك صفة الناقد والملاحظ المحايد بالنسبة للمتفرج، فإن من الضروري أن يكون ما يقدم إليه غريبا، وإلا، فإنه سوف يساهم بطريقة أو بأخرى في المأساة، ويندفع كليا مع أحد أبطالها. لذا نجد برشت يعرض في إحدى مقالاته -التي تعتبر خلاصة لكتابه الاورجانون- نظريته حول مسرح يرمي إلى معارضة المسرح التقليدي الاقائم على القواعد الأرسطية (2). وترتكز هذه النظرية على تقنية "التغريب" التي تجعل المسرح الملحمي -على عكس المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على الالهام- مسرحا يخاطب عقل المتفرج لا عاطفته.

ومن ثم، فإن "تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولاً وبكل بساطة نزع البديهي، والمعروف، والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها... والتغريب إذن يعني التأرخة، أي تصوير الحوادث والأشخاص كحالة تاريخية

تخص الماضي. والمشيئ ذاته يمكن أن يحصل مع الناس المعاصرين، إذ يمكن تصوير مواقفهم على أساس من ارتباطها بالزمان وكونها تاريخية تخص الماضي..ماذا نكسب من هذه الطريقة؟ إن المتفرج لن يعود يرى الناس ثابتين، وغير خاضعين للتأثير، ومستسلمين عاجزين أمام قدرتهم، إنما يرى هذا الإنسان علي هذه الشاكلة لأن الظروف على هذه الشاكلة. وان الإنسان ليس فقط قابلا للتطور كما هو، إنما بشكل آخر أيضا، مثلما يمكنه أن يصير، كذلك يمكن للظروف أن تكون قابلة للتطور بشكل مختلف كما هي عليه..."(3).

ولتحقيق عنصر التغريب، فإن برشت يطلب من ممثله أن يعطي لطريقة الاداء وظيفة تاريخية على اعتبار أن المتفرج يتجلى في رأيه كحاكم للمجتمع. ولكي يتسنى له القيام بهذه الوظيفة على أحسن وجه فإن على الممثل أن يبدو متباعدا عن الدور الذي يقوم به، بمعنى أنه يجب أن يحس نفسه غريبا عنه لا يتقمصه كليا أو يدخل في جلدته، وإنما يعرضه بطريقة حيادية.

وأخيرا فإن إخراج الدراما الملحمية "يقتضي استعمال الامكانيات المسرحية استعمالا خاصا بحيث ينبغي أن تكون المناظر غير واقعية، بل إيحائية تدفع المتفرج إلى التعرف على المكان والزمان عن طريق أشياء صغيرة دون حاجة إلى التفاصيل. كما يمكن تغيير المناظر البسيطة أمام المشاهدين دون اضطرار إلى إسدال الستار وذلك بقصد إزالة أي شعور يمكن أن يتولد في نفس المتفرج بواقعية ما يراه" (4).

هوامش

(1) جل الأفكار الواردة مترجمة عن كتاب المسرح (ادما –سلسلة كتاب الجيب/عدد 4461).

(2) آراء مترجمة عن كتاب "برشت" لروني ونتزن –منشورات سيفرز.

(3) قيس الزبيدي –مسرح التغيير– ص 192 –193.

(4) د. إبراهيم حمادة –معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية– ص254.

أخطاء

ارتكبت في

خق بريشت

يعتقد الكثير من رجال المسرح والدارسين لأعلامه أن "برتولد برشت" كاتب صعب الإدراك لشدة عقلانيته، وأنه جاف الطبع، بعيد عن كل إحساس إنساني. على أن هذا الحكم في الواقع ليس إلا مجرد مجحفة تنم عن رغبة أفرادها فيما ينشدونه من متعة رخيصة تكمن في المسرحيات الهزيلةالبناء أو المحشوة بالاحساسات الساذجة اللامنتظمة. إذ متى استقرأنا أشعار برشت -منذ محاولته الأولى إلى الآن- لمسنا أنه لا يريد أن يكون تعليميا حاد التفكير إلا لكونه يحمل في أعماقه عاطفة زاخرة، وقلبا متوقدا. لذلك يجب ألا يكون لبقا إلا في حدود الطرافة والصداقة الطيبة. إذ ما كان قط عدوا للدعة أو الرفق، بل كان يجري وراءهما دون تقصير لأن الاحساسات كما يقول "تدفعنا إلى عقلنة الجهود لإنارة حيز الشعور". ولذا، فمن البلادة أن يتحسر الإنسان، أو يتألم في ساعة الخناق والضيق دون أن يقوم بشيء إيجابي، إذ بدل أن نبكي حظ الفقراء الذين هزمتهم قساوة البرد، علينا أن نعمل على تدفئتهم ونكون عادلين نحوهم. وحتى إذا كان من اللائق أن تقتحم الشفقة قلوبنا فإن هذه الشفقة تغدو عديمة المفعول إذا كانت ترمي إلى مواساة من يحسها دون من هو في حاجة إليها أو الذي لا يستطيع اقتناءها لأنها تتلاشى في الطريق وفي غور التعاطف.

وإذا وضعنا "برشت" في ميدان السياسة، فهو يتجلى واضح الاحساسات لأنه يحاول أن يجعلها ذات منفعة دون أن يستغني عنها. وقد حدث له أن اصطدم مع من كان يذهب بعيدا عن فكرته ورسالته.

من ذلك، أن السنوات الأخيرة التي عاشها كانت مطبوعة بصراع عنيف ضد دعاة الستالينية الجامدين الذين كانوا يظهرون التعسف المفرط والخشونة العميقة في جل أعمالهم بعد أن كانوا يمقتون الاقناع عن طريق المجاملة السلبية:

"ان النعل يشبه النعل دائما"،

هو يدوسكم. أفهمتم ما أقول

لستم في حاجة إلى سادة جدد -بل إلى التضحية"

وفي عالم جمالية الإخراج المسرحي والتشخيص، كان "برشت" يثير انتباه رجال المسرح إلى ضرورة الاحتفاظ بعقلية انتقادية، وترك مسافة بعيدة بين الشعور والتعبير دون اللجوء إلى المبالغة. وهذا ما دفعه إلى إسداء النصيحة لجماعة من الممثلين كانوا يتدربون على إحدى مسرحياته سنة 1953 حيث قال لهم :" إذا كان ممثلوا المسارح الأخرى يظهرون في غالب الأحيان عقلية مصطنعة، فإن ممثلينا يشبهونهم قليلا في ذلك... ولتحاشي كل إغراء سطحي، فإننا نفتقر إلى حيوية طبيعية. نحن نسعى إلى مشاركة الأشخاص في أدوارهم، ولكن ذلك لا يمنعنا من تقمص شعورهم، وإبرازه في منتهى صورته وكماليته. وليس على الممثل أن يكون خجولا باردا، بل لا بد أن يحفزه شعور متدفق حماسي".

من هنا نلاحظ أن التراث الشعري البريشتي يناقض كل تراث تعليمي طفيف القوة، لأن برشت يجتاز مراحل التطور للوصول إلى الصفاء، وإدراك آفاق الانعتاق. وحتى في أشعاره الغاضبة والجياشة التي تعكس شبابه الطامح، فإننا نجد خشونة الشاعر مصقولة بنزعة ميتافيزيقية تصارع الموت والعدم واغتصاب الوجود للإنسان. ولنا في قصيدته "لطافة الكون" خير مثال لما يقوم به البشر. فالطفل يأتي الوجود عاريا ليعمر الأرض الباردة، ثم تقمطه والدته؛ والحَيْرانُ

يتخبط في سيره، ويتساءل عن سبب وجوده، في هذا الكون ثم يجد من يقوده. أما الأموات فهم يوارون التراب على يد زملائهم وإخوانهم. تلك كانت نظرة برشت إلى الإنسان في شبابه. ومع مرور الأعوام، أصبح شعره ينغمس في مضمون الشعر الصيني الذي يقوم على الشعور الخالص المهذب، والتعقل الرصين كما نرى من خلال الأبيات التالية التي ضمنها ذكرى فتاة كانت عزيزة لديه:

"ذات يوم، في زرقة شتنبر
كنت أستريح تحت خوخة يافعة
أعانق حبي
حبي الذابل الهادىء، حلمي الجميل
وفوقنا، في فسحة سماء الصيف،
كانت غمامة جاثمة، اتبع سيرها
بيضاء، تائهة في الفضاء
فلما رفعت رأسي إلى السماء
كانت قد ذهبت
ومنذ ذلك اليوم، سبحت أقمار عديدة
في السماء
ثم ذهبت بدورها
وكذا أشجار الخوخ تحطمت
ورب واحد يسألني عن محبوبتي
فأجيبه: أني لا أذكر شيئا
ومهما كنت أعرف سبب السؤال
فأنا نسيت محياها

لا أعرف عنها شيئا سوى أني

كنت أقبلها

وحتى القبلة كدت أنساها

منذ زمان، لولا الغمامة

التي لازلت أراها وإلى الأبد

لأنها كانت بيضاء، رخوة كالثلج

ربما تزدهر أشجار الخوخ؟

ربما يكون لتلك المرأة سبعة أطفال؟

لكن الغمامة ما أشرقت إلا لحظة قصيرة؟

وعندما رفعت رأسي إلى السماء

كانت الرياح قد بددتها"

أخيرا، نشير إلى خطأ آخر يرتكب في حق برشت وهو الاعتقاد بأنه كان مدافعا ومقننا لفن ذي صبغة تربوية يهدف فقط إلى حشو أذهان المتفرجين "بعبر أسطورية". بيد أننا نراه يصرح بأن اللذة التي تملكنا أثناء المشاهدة هي ضرورية وكفيلة لبيان غرض المسرح. فمن المستحيل أن نرتقي برسالة هذا الفن إلى أقصى ما هو عليه، أو نصيره سُوقا تباع فيها مبادىء الوعظ و الأخلاق، لأن ذلك ينقص من هدفه... وليس لنا كذلك أن نطلب منه تلقين أدنى شيء سوى أن نجني منه الكيفية التي تحفزنا إلى الاستمتاع بحركتنا في نطاق الوجود وفي ميدان المعقول. "ومعنى ذلك، أن المسرح، وإن كان يضع الحلول لمشاكل اجتماعية، فلا بد أن يكون حسب منطق برشت مجرد متعة بالنسبة للمخرجين. أما هذه المتعة الفنية فإنها تكمن في الحكمة التي تشع في الحل المرضي للقضايا والمشاكل المطروحة.

يوري ليوبموف

ومسرح

تاجانكا*

كانت مدرسة "أوجين فاتنكوف"الدرامية المكان الأول الذي شهد ظهور هذا النوع من المسرح (1) ، وذلك عندما قدم تلاميذتهامسرحية"روح تشي تشوان الطيبة"للكاتب الألماني برتولد برشت. واليوم، فإن هذه المجموعة يديرها الفنان ليوبموف، ذلك أنه ما أن عرضت المسرحية المذكورة حتى تحدد بالفعل اتجاه أعمال هذه المدرسة الفتية، خصوصا وأن الفترة التي سجلت ميلادها كانت تترجم عن رغبة المخرجين السوفيات، في الانسلاخ عن الابداعات الكلاسيكية.

أما ليوبموف - الذي كان يعمل سابقا ضمن مجموعة تاجانكا- فقد سعى أولا إلى الإبتعاد عن الفاتناكوفيين(2) ليحتضن بصورة واسعة جمالية فاتنكوف نفسه. ولادراك هذه الغاية، فقد عبأ مجموعة من الممثلين الشباب الذين يملكون حاسةالايقاع والموسيقى، فكان أن ساعده ذلك على أن يبتكر مسرحا مرئيا في الأساس. وقد عبرعن ذلك قائلا:"ان الفكرة لا يعبر عنها بالكلمة فقط، بل بالحركة أيضا، لأن المسرح لا يوجه إلى العميان. وبالتالي، فإن الحقيقة ترغمني على إيجاد مسرحيات لا تنطوي على مضمون ثقافي فحسب، بل تجعلني أنهمك أيضا في عمل يرتكز على إبداعات حقيقية. وإنما يهمني هو أن أجرب على الخشبة تركيب مختلف الفنون.إن ميلاد مسرح تاجانكا يشبه إلى حد ما ظهور مسرح موسكو الفني، فعملنا يقوم على منظومة أعدها "ستنسلافسكي" الذي أكد بدقة أن مايلزمنا لتكوين الممثل هو الحقيقة التي يحولها الخيال المبدع إلى بديل

شعري. وإني لأعتقد شخصيا أن الممثل في حاجة الى أن يعمل كثيرا وبمفرده".

وبنفس الأسلوب الذي أُعِدَّت به مسرحية "تشي تشوان" فإن مسرح تاجانكا قد قدم نتاجات عديدة نذكر منها على الخصوص مسرحية "الأيام العشرة التي زعزعت العالم" لجون ريد، و"الام" لغوركي، و"ما العمل" لتشرنشفسكي، و"الفجر أكثر نعومة هناك" لباسليف. وبما أن ليوبموف يعد كذلك من أنصار مسرح شعري يطابق بالفعل تقليدا شفويا قديما عرف في روسيا، فقد أبدع فرجات أخرى كان من ضمنها "أموات أم أحياء" التي تجمع نتاجات الشعراء الشباب الذين ماتوا أثناءالحرب العالمية الثانية أو بعدها، وكذا مسرحية "العسكر" التي تم إنجازها انطلاقا من مجموعة شعرية كتبها أندري فوسنسكي(3).

إضافة إلى ذلك ، فإن مسرح تاجانكا قد قدم في السنوات الأخيرة بعض الأعمال الكلاسيكية كطرتوف (موليير)وهاملت (شكسبير)التي يبدو فيها أن الزمن الراحل هو الذي يشع كبطل حقيقي،لذلك فإن هاملت كان طالبا شاعرا،كما كان قدره يتجلى في أن يظل وحيدا مع زمنه.

وسواء تعلق الأمر بمسرحيات كلاسيكية أو حديثة، فإن ليوبموف يسعى إلى تبديد كل واقعية ليبرز بوضوح قيمة الأداء لدى الممثلين. وقد أشار الى ذلك بقوله "إن القاعدة التقليدية -في مفهومي للمسرح كما أحبه- تلعب دورا هاما جدا، فمن ذلك واجبنا ألا نتناسى الشكل أبدا، لأن الفن لا يوجد بدونه قطعا. ولكي يتولد، فإن ذلك لن يتم إلا عن طريق انصهار كامل بين الشكل والمضمون".

ورغم التقليص الذي لحق بنية القاعدة الخاصة التي تحتضن عروض تاجانكا،فإن هذا المسرح لازال يجد إقبالا منقطع النظير من

لدن المثقفين في موسكو، حيث أنهم ينتظمون في الصفوف طوال الليل للحصول على مقاعد تخول لهم حضور الفرجات. وقد كان من جملة النتاجات التي قدمتها مجموعة تاجانكا مسرحية "في جلدة تمثال الحرية" للشاعر افتشنكو، والتي ذاع صيتها في ظرف وجيز إلى درجة أنها كانت محط تعاليق ساخطة في الصحافةالأمريكية. من ذلك ، أن مجلة "نيويورك تايمز" كانت قد عاتبت كاتبها بحدة وقساوة نظرا لما ينطوي عليه عمله من تلميحات تدين السياسة القائمة في الولايات المتحدة. وقد كان رد فعل الشاعر "ان الوقوف، للبحث عن الحقيقة، بجانب العناصر الأكثر تقدمية والأكثر اندفاعا كالشبيبة الأمريكية مثلا، لا يعني أن من يفعل ذلك يعتبر ضد أمريكا". فالمسرحية تقدم كموضوع سلسلة من الأحداث السياسية التي سجلها هذا البلد منذ سنوات: كمقتل كيندي، وحرب الفيتنام، ومصرع مارتان لوثير إلى غير ذلك . ومن ناحية التشخيص، فإن الممثلين كانوا يؤدون أدوار طلاب من الأمريكان يفتقرون إلى الأصالة، وأبطال من عالم الأدب كرسكولنكوف، أو من التاريخ كالمسيح الذي أعيد تعذيبه في أمريكا زيادة على بعض الأدوار الأخرى التي تبرز شخصيات تبدو نموذجية في المجتمع الأمريكي، كأصحاب الثروات الضخمة المتعلقين بالنساء من ممثلات برودواي.

وكما هو الشأن بالنسبة لسائر الطرق التي يتبعها ليوبموف في عملية الإخراج، فإن الخشبة تكاد تخلو من الديكور بحيث لم يكن يوجد فيها سوى جدران من المعدن الفضي المُمَغْنَط يعلق عليه الممثلون بعض الصور الكبيرة والملصقات التي تحمل شعارات سياسية كجرائم في اللاووس، والكامبودج، ومذابح في كل مكان.أما الاكسيسوارات الأخرى، فإنهاكانت تتجلى في بعض الأشياء المكملة للفكرة الأساسية كقبعات الفلاحين الفيتناميين، وملابس الهنودالحمر. وجماجم بشرية ترمزطول العرض إلى الأعمال الإجرامية التي ارتكبها النظام الأمريكي في العالم وعلاوة على ذلك . فقد انتصب في

الصف الأول من القاعة، قبالة المتفرجين، أربعة عشر ممثلا يرتدون ملابس الشرطة بخوذاتهم بعد أن أمسك كل واحد منهم عصاه في يده، لأنهم كانوا يراقبون جميع العمليات، حتى إذا انتهى العرض قاموا بطرد الممثلين والمشاهدين.

والواقع أن هذه المسرحية لازالت مثار إعجاب كبير؛ وربما يكون ذلك من جهة بسبب الموسيقى الايقاعية التي تتخلل أطرافها خصوصا وأنها نسجت على أنغام "الروك أندروك"، وما يستعمل في هذه الرقصة من أدوات عازفة (كالارغن، والقيثارة الالكترونية، وسائرآلات النقر.) إذ كانت هذه الموسيقى تصاحب في الغالب قصائد "افتشنكو" عندما تقدم للجماهير التي تحفظها عن ظهر قلب. ومن جهة أخرى،فإن الاعجاب بالمسرحية يرجع أيضا إلى أسلوب الإخراج الذي يجعل منها عملا انتقاديا حتى أن بعض قارصي اللسان في موسكو يرون سبب نجاحها في كونها تتوفر على بعض العناصرالتي يمكن تأويلها كانتقاد عنيف وغير مباشر للعنف والامتثالية؛ بطبيعة الحال، فإنه لا يستثني من ذلك أي نظام كيفما كان نوعه.

وباختصار، فإن ليوبموف يعد شخصية أسطورية في أوروبا الغربية. وقد أثار ضجة صاخبة في "ميلانو" وذلك عندما قام بإخراج مسرحيةالكاتب السياسي "لولجي نونو"(4) التي تحمل عنوان "في الشمس الكبيرة للحب المحمل". وإذا كان هذا العمل يعتبر أول محاولة جعلته يتعامل مع أول مدير غزلي للمسرح كباولوغراسي،فإنه قد أدهش بتقنيته، كعبقري يستعمل الأنوار، كل الذين حضروا العرض الأول سواء من بين أعضاء الحزب الديمقراطي المسيحي، أو النقابيين، أو الطلبة.لقد كانت المسرحية عبارة عن ملحمة غنائية تتطرق إلى صراع الإنسان من وجهة اشتراكية؛ لذلك فقد كان جهازها الفني يرتكز على أغاني ثورية، ونصوص استمدها المؤلف من "جيفارا، وبرشت، وغوركي، وغرامشكي، وماركس، ولينين، ولويز

ميشيل، ورامبو"، ثم نسجها بأنغام ذات طراوة رزينة ومتواصلة تؤديها مجموعة من النساء بأصواتهن الحارة الملتهبة بالحب و"المنتشية بالتضامن"- من أصوات لا تستنشق إلا هواء (الحب للانسانية)، أصوات الشجاعة الهادئة... أصوات النساء كما وصفهن الشاعر رامبو قائلا:

"ان جان ماري تملك يدين قويتين.

ذبلتا في روعة .

وهي تمسك بهما برونز الرشاش.

تحت الشمس الكبيرة للحب المحمل.

عبر باريس الثائرة".

وهكذا، فقد استطاع "لولجي تونو" أن يسند إلى النساء كل الأدوار الرئيسة في هذه المسرحية كالأم الغوركية التي تقتل في الأخير. لذلك "فقد ربط تحررهن بصراع الطبقات العاملة، وبنضال المعذبين في الأرض، الشيء الذي جعل هذا النتاج يفيض بالحنين، وبحزن باطني، وتعاطف أليم مع كل الذين ماتوا، والذين لا زالوا يعانون أو سيموتون،لأن المعركة لم تنته بعد..."

هوامش

(1) تأسس مسرح تاجانكا سنة 1946.

(2) تلقى فاتنكوف تكوينه في مسرح الفن بموسكو كما تابع تجارب مير هولد، وأخرج مسرحيات عديدة نهج فيها أساليب متنوعة بما فيها الأسلوب التقليدي وقد مات فاتنكوف في سن شبابه (1924) بعد أن اشتهربإخراجه لمسرحية (الأميرة تورد) للكاتب غوركي

(3) من الملاحظ أن موضوع الحرب يردد كثيرا في أعمال ليوبموف لأنه كان جنديا لمدة سنوات عديدة.

(4) في موضوع هذه المسرحية انظر جريدة لموند-8 أبريل1975

(5) كتبت هذه المقالة بالاعتماد على مجلة "الفن الحي" ودراسة حول ليوبموف نشرت في إحدى المجلات الفرنسية

جان جنيه

ومسرح الأوهام

1 - يعد "جان جنيه" Jean Genet من بين الأفراد القلائل الذين يظهرون وكأنهم يتموضعون في نفس الوقت خارج الأدب وداخله. خارج الأدب، لأنه لا شيء كان يؤهله لأن يكون كاتبا بما في ذلك تربيته ووسطه الاجتماعي، ولأ ن نتاجه يرفض كل تصنيف إن على مستوى المضمون أو على مستوى حرية لغته، كما أنه لا يندرج في أي تقليد آخر غير تقليد الأدباء الخارجين عن القانون أمثال "فيون، روسو، سلين" الذين عرفوا كيف يسجلون بأسلوب غنائي مغامراتهم الأليمة.

هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى فإن "جنيه" يدخل -مضاعفة- في عالم الأدب. أولا، لأن حياته هي رواية واقعية لا يستطيع كتاب اليوم إبداع مثلها نظـــرا لما ترتكز عليه من بعد ميلودرامي يجمع بين الفظاعة والرومانسية. ثانيا،هو أن كل واحد من نصوصه لا يقف عند حدود التعبين عن تجربة أو تأمل، ولكنه يملك القيمة التطهيرية Cathartique التي تميز النتاجات الكلاسكية الكبرى وكذا روعة بنائها الشكلي.

وبما أن "جنيه" يحرص على أن يكون مُجرما وقدّيسا في الوقت معا، فإن نتاجه يقوم على الحضور التلقائي -لا التعارض- للنذالة والرفعة؛ وبالتالي، فإن الشكل والمضمون لديه يبدوان في حالة تناقض من خلال جمالية الأول، وغرابة ثم سماجة الثاني. ربما كان عليهما أن يكونا كذلك . ولهذه الغاية، فقد كان من اللازم أن ينفصل الواحد منهما عن الآخر. بيد أنه على العكس من ذلك ، فإن "جنيه" يملأ

الفجوة القائمة بين ما يمكن تسميته بالتناسق الجمالي والتنافر الأخلاقي -سواءعلى مستوى حركة الجملة أوحركة الحكي- الشيء الذي يجعلنا نتأكد معه بأن اللغة تعمل على مسخ كل ما تلامسه، وأنه يصنع الشعر من السماجة نفسها كما كان يتمنى ذلك "بودلير".

إن هذا المسخ ليس مجرد فعل يقوم به الفنان، بل إنه يندرج في المشروع الأساسي "لجنيه" الذي حدد لنا بنفسه مفهوم الكتابة في مؤلفه "مذكرة اللص" حيث قال :"لقد نلت كل ما كنت أبحث عنه عن طريق الكتابة. أما ما يمكن أن يكون عبرة أسترشد بها، فإنه لا يتجلى في الظروف الحياتية التي عشتها،بل في الأسلوب الذي استعملته لسردها.إن الأمر لا يتعلق إذن بالحكايات،ولكن بالنتاج الفني. كما أن المقصود ليس هو حياتي،وإنما طريقة تأويلها. فهذا ما تمنحني اللغة إياه لتذكر حياتي، وللحديث عنها وترجمتها. المهم أن أوفق في رسم اسطورتي ...".

وهكذا، فإذا كان "جنيه" قد سجل أسطورة، فإن ذلك يرجع إلى حياته التي كانت حصيلتها ابتذالا، وتعاسة، وانحرافا، ولصوصية، واعتقالات متوالية قادته إلى السجن. ومع ذلك، فقد منحها في كتاباته بُعداً ملحميا.

لقد كانت مأساته مسطرة منذ الساعة الأولى التي خرج فيها إلى الوجود حيث تخلت عنه أمه لتتبناه عائلة قروية. ولما بلغ العشرين من عمره،خرج تائها يبحث عن أهله. فعلم أن والدته كانت تسمى "جبرييل جنيه"،وأنه ولد بباريس سنة 1910،وهكذا، لم يكن في حسبانه أنه سيواجه الحياةبمفرده دون عون أو مساعدة. وكما أشار إلى ذلك سارتر في كتابه "جان جنيه الكوميدي والشهيد" فإن هذا الصبي الوديع الطاهر قد اتهم بالسرقة،ثم قررأن يصبح لصا محتالا، إذ أن هذا القرار يعتبر كما يقول الفيلسوف الفرنسي "أكبر عامل للاختيار الوجودي". وقد عبر عن ذلك "جنيه" بنفسه حينما

صرح بأنه لم يفكر قط أن يكون لصا في فترة ما من حياته. إلا أن حياة الكسل والتسكع قادته إلى مركز لتهذيب المنحرفين مكث فيه سنة كاملة. ثم فرَّ منه بعد ذلك لينخرط في الجيش عله يحصل على قليل من النقود. لكنه بعد مرور أيام قلائل، غادر الثكنة العسكرية محملا بحقائب اختلسها لبعض الضباط. لذلك فقد كان من الطبيعي لهذا المخلوق الغريب أن يعوض حرمانه من أهله بممارسات شاذة كتعلقه بالصبيان، وتورطه في السرقة، وانغماسه في الإثم والعبث بغية إقبار عالم كان قد نبذه، وتنكر له.

على أنه فيما بين سنة 1930 و1940 دخل "جنيه" عالم الشر الحقيقي وحينما سئم المقام في الحي الصيني ببرشلونة، ومل مخالطة أصدقاء الشر عاد إلى فرنسا لتحتضنه سجونها؛ ثم غادرها متوجها إلى إيطاليا، ومنها انتقل إلى يوغوسلافيا، والنمسا وتشيكوسلوفاكيا. وفي بولندا حاول أن يقوم بأعمال تدليسية تخول له ترويج أوراق مالية مزورة، إلا أنه ألقي عليه القبض، ثم طرد ليلتحق بألمانيا ومنها إلى فرنسا التي كانت تشكو آنذاك من الاحتلال الألماني.

لم يجد في بلده ما يصبو إليه من متعة؛ وكان كلما انتعش قليلا بحريته وجد نفسه في السجن الذي جعل منه شاعراً يوم أن زجَّ به في زنزانة مع جماعة من المنحرفين كان من بينهم شاب يقرض الشعر، ويبعث بقصائده السخيفة إلى أخته. وحينما يئس "جنيه" من سماع هذه القصائد المقرفة أعلن لرفاقه أن بإمكانه كتابة شعر جيد. وأمام سخرية الجميع، كان عليه أن يواجه اللجنة المصغرة بقصيدته "المحكوم عليه بالاعدام" التي أعلنت عن ميلاد شاعر يختزن في أعماقه عبقرية فذة، وموهبة متأصلة.

إن أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة حس الشاعر المرهف الذي يحسن إختيار كلماته وصياغتها في عبارات سحرية تعيد الحياة

إلى الميت المهداة إليه. إن هذا الطابع السحري هو الذي سيشكل النقلة الرئيسية لكل القصائد التي أبدعها "جنيه" للتنويه برجال خارجين عن القانون، وكذا لأعماله النثرية التي تقطر بالصور العاطفية، وأحلام اليقظة المنبعثة من إنسان وحيد، يصارع مجتمعا عملاقا أصر على نبذه،فعاهد نفسه على أن يحيا كما يراه ويتصوره هذا المجتمع.

وهكذا تلاحم المشروع الأدبي بالمشروع الوجودي لديه،ثم قرر كما يقول :"أن يعيش مطأطأ الرأس، وأن يساير قدره في اتجاه الليل على عكس باقي أفراد المجتمع الذين سيعمل على استغلال شرهم". على أنه في ذات الوقت كان الابداع الأدبي يخول له الانسلاخ عن الماضي، والتحرر من أشباحه من أجل أن يتم البقاء للنتاج الفني وحده.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول بأن نتاج "جنيه" يعتبر في شموليته (أي انطلاقا من قصيدة المحكوم عليه بالاعدام وصولا إلى مسرحية "الحُجُب") تأطيراً للعالم الذي نعيشه، بحيث نراه يعالج قضايا الموت، والحب، وعلاقة الشر بالمقدس، والاحساس بالصورة، والواقع بالكلِم. وهي قوانين جمالية تلح على إبرازسمو التراجيديا، وقوة الشعر الايحائية.

إن هذه القوة تتجلى بشكل واضح في كتاباته النثرية التي تفيض بالتعابيرالاباحية، والصور الخشنة الشاذة. ومع ذلك، فإنها تتدفق في قوة شاعرية تحيط بها أحيانا مسحة دينية معكوسة، كما أنها تجسد مواصفات عالم غريب يتوق صاحبه إلى أخس الدنايا في ورع وقدسية، لذلك، نجد "سارتر" يقارن "جنيه" بالقديسة "تيريزافيلا"، ويطلق عليه اسم القديس جنيه "Saint Genet"، ذلك لأنه إذا كانت القداسة تتجلى في الخضوع الرامي إلى تقبل الإثم الملتحم بمصير الإنسان، والتخلص من العجرفة الأرضية، فإن "جنيه" يعد مثال القديس الكامل.

وكيفما كان الحال، فإن ما أبدعه هذا الأديب من كلمات نورانية في نطاق عالم مظلم، وما نسجته مخيلته من أحلام لها نغمتها الخاصة ولونها المشرق تتطابق مع متطلبات فَنِّ الكتابة، لأن صاحبها استطاع أن يروض عالما دفينا متجذر الأعماق، فكان أن دفعته عملية الترويض هذه إلى ممارسة جميع الأنواع الأدبية قبل أن يجد في كتابة المسرحية أرضية خصبة، تخول له عرض شريط حياته المليئة بأحاديث السجون والتشرد، ومخالطة الشباب الطافح بالحيوية، والمتميز برشاقة الجسم.

***

2 - لقد كان بديهيا أن تكون لمسرحيته الأولى "رقابة صارمة" علاقة وطيدة بالمجرمين والسفاكين، وأن يكون موضوعها لا أخلاقيا وإن كان "جنيه" يبتعد عن حقائق الأشياء ويؤكد بأن هذه المسرحية هي عبارة عن حلم ونتاج خيال محموم.

لكن مسرحيته الثانية "الخادمات" تعد في الواقع صرخة مدوية في وجه المجتمع الذي نبذه. وبالتالي، فإن الثورة التي أعلنتها الخادمات على أسيادهن لم تكن مجرد موقف اجتماعي أو حركة تمرد لا قيمة لها، بل كانت تؤشرإلى ثورة الشيطان- الملاك المغلوب ضد عالم نوراني لا يستحق البقاء فيه. وقد أبرز"جنيه" هذه الوضعية عندما حمل الخادمات على التنكر من حين لآخرفي صورة السيدات الآمرات، إذ كانت كل واحدة منهن تقوم بهذا العمل وهي تشتعل حقدا ونقمة، وتضمر العداء لسيدتها.

ولعل أهم ما في المسرحية تلك الرموز والايحاءات التي تبعد الأبطال عن نطاق المعقول، وتجعل منهم أحلاما، وأشباحاً تتحرك وتنعكس في دنيا الأوهام. وهذه أحسن طريقة استطاع "جنيه" أن يزيح بها الستارعن لا معقولية الكون وعن لا نهايته.كما أنها تعد

إحدى القواعد التي يرتكز عليها مسرحه ذو الايقاع الفلسفي، والذي يسعى جاداً إلى أن يجعل منه وسيلة لالتقاء الكائنات البشرية، وعنصرا ديناميا لانسجامها.

وهكذا، فرغم اعتزال دام حوالي تسع سنوات عاد "جنيه" إلى الكتابة من جديد، وكانت مسرحيته "الشرفة" - التي أصدرها سنة 1956- تعرض الحالة النفسية لجماعة متمردة تحاول تقويض حكم يقوم على أعمدة خرافية للوصول إلى عالم حقيقي. إلا أن عمل هذه الجماعة كان يفرض على أفرادها أن يقيموا لأنفسهم خرافات منها جعل الجمهورفي حيرة كبيرة حتى لا يجد نفسه داخل الأحداث المعروضة أوفي حالة تجاوب عميق مع الممثلين مادام كل شيء خرافي.

لقد تعمد "جنيه" هذا الأسلوب لأنه يريد ابتداع مسرح ذي طقوس خاصة، يهدف إلى التركيز على الأحداث الخرافية، وجعلها قريبة من السحر الطريف، وذلك ليؤثر في العالم الواقعي، وينبه إلى المراحل التي ساهمت في تكوينه. وهو في هذا كله لا يدع الفرصة تمر دون أن يستغلها للتعبير عن الحزازة الكامنة في أعماق نفسه ولو استعمل لذلك رموزا ذات إشعاع كبير كما حدث في مسرحيته "الزنوج" التي كشف فيها القناع من جديد عن مشكلته الخاصة، وانفصاله عن الحياة. ذلك أن كل زنجي منبوذ من وسط البيض إنما على التنكر من حين لآخرفي صورة السيدات الآمرات، إذ كانت كل واحدة منهن تقوم بهذا العمل وهي تشتعل حقدا ونقمة، وتضمر العداء لسيدتها.

ومن هنا، فقد يتبادرلذهن القارئ أو المشاهد أن "جنيه" قد انحرف عن عالمه في هذه المسرحية ليخوض عالم السياسة، خصوصا وقد عمد فيها إلى تقديم صوركاريكاتورية عن الجنود الفرنسيين، ولكنه كان في الواقع ينوب في شخصية الفلاح ليصب نار نقمته على هذا الكون الذي انتزع منه كل أمل، واغتصبه نصيبه من حياة هادئة كريمة.

وتأسيسا على ذلك، فإذا كان "جنيه" يواجه المجتمع عن طريق المسرح، فما ذلك إلا ليحقق أهدافه؛ لأنه مهما تحدث عن أحلامه الخرافية، أو استعرض أحاسيسه النابية كخارج عن القانون، فإن ذلك يقوي من صدمة الجمهور، ويحفزه إلى إدراك الصراع النفسي المتأصل في أعماق البشر. وهذا ما يجعل من مسرحه أداة احتجاج ضد المجتمع يبعد عن كل التزام، أو تأييد لمذهب سياسي معين بقدر ما يرمي إلى سبر أغوار المصيرالإنساني، ومتاهة الفرد، وانعزاله، ودأبه الحقيرفي البحث عن معنى أوحقيقة.

إن هذا المسرح يقوم على الاستفزاز وإثارة الفضائح عبر تيماته، وإفراطات لغته الرمزية والمحيرة أحيانا. لغة ثرية تكتسي غنائية رائعة، وتتأرجح بين التنميق والدعارة لتجعل من دراما "جنيه" دراما شعرية لا واقعية في الأساس: الشيء الذي دفع بعض الدارسين إلى نعت مسرحه بأوصاف مثل "مسرح الخدعة، والوهم، والاستيهامات اللامدحوضة".

ولتأييد هذا الحكم، تكفي الإشارة إلى مسرحية "الشرفة" التي تجسد الاتجاه الدرامي لدى "جنيه". إنها رمزلبيت شيد من الأوهام نصادف فيه أفراداً هامشيين وقد أصبحوا (حقيقة، ولمدة وجيزة اعتباراً لثورة حدثت في مكان ما) حكاما، وقساوسة، وجنرالات يتحركون أمام نساء عاهرات. إن هذا العالم الآخر هو في الواقع قطعة بلورية يسعى الكاتب من خلال وجوهها إلى إبرازنظام اجتماعي يعمل فيه عمله انعكاس العلامات.

وبتعبير آخر، فإن كل الوجوه ليست إلا أقنعة. وكل الأشياء ليست إلا علامات يتغير معناها حسب المواقف والطبائع. ومن ثم،فإن "جنيه" يتقيأ المسرح الغربي بحيث يبدو من اللازم أن يتم عرض مسرحياته في شكل طقوسي، أو احتفال، أو قداس (قداس أسود). وهذا أمر صعب. وكما أكد ذلك بنفسه فإنه "ليس بإمكاننا إلا أن نحلم بفن من شأنه أن يكون تداخلا عميقا بين الرموزالفاعلة، القادرة على مخاطبة

الجمهور بلغة لا ينطق أي شيء بواسطتها، وإنما نحس بها كل الأشياء..".

وأخيرا، فإنه ليس من باب الغرابة أن يفرض "جنيه" نفسه على الجمهورالفرنسيوأن يُعاد له الاعتبار قبل الموت. ألم يكتب أسطورته متحديا هذا العالم المعقد، الفاتن، والمرعب الذي قلصه تكرارالطقوسواستبدت به لعبة المرايا؟ لكن "جنيه" استطاع -كما يقول سارتر- "أن ينغمس في الحلم عندما أراد أن يكون لصا حتى النهاية، وأن يغدو شاعراً حينما كان يصبو بحلمه إلى الجنون، وإنسانا حينما ارتفع بالشعرإلى درجة سمو الكلمة. فكان أن أصبح الإنسان حقيقة الشاعر كما أصبح الشاعرحقيقة اللص".

جورج شحاذة

ومسرح البراءة *

بدأ "جورج شحاذة" شاعراً؛ ثـم انتقل إلى المسرح عندمـا نضجت كتابتـه الشعرية، وتألق جمالها. لذلك، فإن قصائده التي كتبها فيما بين 1938 و 1951 - والتي جمعها تحت عـنوان "الأشعار" Les poesies - هي في الحقيقة إبداعات شاعر غنائى خالص تُمغْنِطها لمسة سريالية حادة كما يتجلى في الأبيات التالية:

"ضفائر الشعر الذي هو زمن الحب
وكالخمرالذي ينسكب بين الأصابع
تذكر ورود الأرض
كان الخجل يحمل رأسك في كيس
وألف انهياريوقع خطواتك
أنت في الأعلى فوق الهضبة
حيث يضع القمر أراغينه الباردة
والأشجار ترتعش كالمدوسات (1)
لكنك لا تصد ق تلك الصيحات الطبيعية
فلوأمكن للجبال أن تمس الهواء

(*) كتبت هذه المقالة بالاعتماد على كتاب:" تاريخ المسرح الحديث" لجنفييف سيرو وكذا على مقالة للكاتب أندري ألتير

وأن تلحق الفصول بواسطته

لكان بإمكانك أن تمشي في طريق السماء"

* * *

إن هذا التدفق الغنائي يخضع -على الفور- لايقاع سردي، إذ أنه من المستحيل أن يذهلنا كل ما يجعل "شحاذة" يقترب من "الرواة" في الشرق العربي، بحيث نرى أن الحلم والتأمل لديه -وكما عندهم كذلك- يلتقيان، ويتواشجان ليتحولا بعد ذلك إلى حدث. و دون شك، فإن الأمريتعلق بتحول. ففي قصيدة يرجع تاريخها إلى سنة 1948 نقرأ ما يلي :

"للطفل الذي يجري وسط غابة مليئة

بصفارات حريرية

أقول إنني أفضل

الطفل الذي ينام في حديقة يونيو

رفقة مسقة محتملة

من أجل وحدة الصور

والفجر وسارقي الماء

* * *

أليس المجيء إلى المسرح هو على العكس من ذلك تفضيل الطفل الذي يجري على الطفل الذي ينام؟

إن مسرحية "السيد بوبل" "Monsieur Bobble" التي كانت أول عمل أبدعه " جورج شحادة" (1951) تجعلنا أمام إنسان يشبه إلى حد بعيد "الطفل الذي ينام في حديقة يونيو". إنه الشاعر الذي تسرد علينا قصة مروره في الحياة عبر "حدث" يعمل الحلم على تبديده شيئا ما. وهكذا فإن السيد "بوبل" يبدو مخلوقا عجيبا، يضيء شخصه كل بقعة، وتطهر أنفاسه كل مكان. لقد كان يعيش في قرية "باولاسكالا".

ولأن حضوره أصبح ضروريا بالنسبة لسكانها، فقد كانوا يمحضونه كل أنواع الحب والإخلاص؛ على أنه تركهم ذات صباح ليموت بعيدا عن القرية.

وفي انتظارعودته، كانوا يترقبون أخباره عبر رسائله اللطيفة التي يقول فيها مثلا:"أريد أن يكون الأطفال معاندين بقدر يجعلهم غيرمتحركين كثيرا... وإذا وضع أحدكم قبعة على رأسه، فإن عليه أن يكون عادلا أكثر من الآخرين لأنه يقترف ذنبا ضد القمروالشمس ..."

وتمر الأيام، ويطول غياب "بوبل" الذي كان قد قصد إحدى الجزرلاكتشاف ثروتها المعدنية. وحينما سئم الحياة هنالك، فكر في العودة إلى القرية. بيد أن وعكة قلبية ألزمته الفراش بإحدى المدن الشاطئية قبل أن يموت على إثرها.

* * *

لقد سجلت هذه المسرحية ميلاد شاعر درامي جديد، كما أنها كانت بداية شهرة جورج شحاذة. ومع أنها أثارت نقاشا طويلا في الأوساط الأدبية، فإن المسرحية التي تلتها:"أمسية الأمثال" "La soirée des proverbes" ستحقق نهاية التحول الذي أشرنا إليه سابقا رغم ما يمكن أن نستشعره لأول وهلة من ضياع للحرية الشعرية.

يتأطر موضوع المسرحية حول شاب يافع "أرجنجورج" كان يدرك أن العالم ينعدم فيه الصفاء؛ ومع ذلك، فقد حاول اكتشافه والوقوف على أسراره. لكنه استسلم لقدره في النهاية. ولبلورة هذه الفكرة، فإن "شحاذة" قد عمد إلى ابتكار قصة عجائبية أساسها أن شيوخاً كانوا قد أقاموا سهرةً غريبة في الغاب حاولوا خلالها -وبدون جدوى- استرجاع عهد شبابهم الذي كانوا ينتشون فيه بحياة بوهيمية.

وبمجرد ما أن قصد "أرجنجورج" هذه الأمسية حتى أحس بالفوارق التي تفصله عن تلك الجماعة المعتوهة التي كان من بين أعضائها صياد يدعى "ألكسيس". فحينما لمس هذا الأخير صورة شبابه الضائع في "أرجنجورج"، وما داهم حياته من يئس، وتمزق، وانهيار في الجسم -بسبب الشيخوخة- لم يملك نفسه بحيث أطلق رصاص بندقيته على الشاب الذي لم يحاول الدفاع عن نفسه وكأنه طريدة صيد بريئة فضلت الموت على رؤية ما كان يتلهى به أولئك الشيوخ من أحلام واهية.

إن ألكسيس - على عكس بوبل الذي يؤمن بالحياة، وينسجم مع ذاته ومع غيره في القرية- يجسد فورة الغضب المتولد عن الفشل؛ وبالتالي، فقد أعدم "أناه" اليافعة عن طريق الجريمة، لأنه كان يرفض العودة إلى شبابه، كما أنه كان لا يطيق الحياة التي أصبحت تافهة في نظره، ومجردة من كل معنى.

* * *

وفي مقابل هذا النمط الإ نساني المتشائم يقف الحلاق المتواضع في مسرحية "حكاية فاسكو" "Histoire de Vasco" ليكشف لنا عن ظاهرة الخوف التي تهز كيان الفرد ساعة ركوب الخطر. إن "فاسكو" يشع كإنسان مسالم طيب الروح، يكره الحرب، ويسعى دوما إلى إتقان مهنته، والتفوق في ميادينها ليصبح رائدا في دنيا الحلاقة. على أن العسكريين سيدفعون به إلى تحمل مصيراآخر وذلك عندما كلفوه بتبليغ رسالة إلى جنود مطوقين؛ ومع أنه قد نجح في مهمته، فإنه سيقتل وهو في طريقه إلى العودة .

ويتضح لنا من خلال هذه النهاية المأساوية أن الخوف الطارئ لدى "فاسكو" كان من أهم العناصر التي وظفها الكاتب للتعبير عن البراءة الكامنة في الإنسان العادي الذي لا يفكر قطا في دفع العالم

إلى الدمار، بقدر ما يسعى إلى تحقيق حياة هادئة. وبما أن "فاسكو" قد أمسى ضحية ظروف مقيتة، فقد مات قبل أن يصبح البطل الذي كان العسكريون يريدون تتويجه كذلك . يقول عنه الضابط الذي اعتقله :"كم أتمنى أن يداهمني الخوف، وألا أكون مليئا بالحزن والقرف كما أبدو الآن.. عينا طفل يؤمن بالذئب. فهذه السلة، وهذه المظلة تموضعانه في ناحية البراءة.. والخبز الأبيض المطروح بجانبه يبدو كفضلات خروف..".

إن هذه المسرحية تؤكد لنا على أن الشاعر والدرامي يشكلان جسدا واحدا، ذلك أن أقل انتباه يكفينا لندرك أن ادعاء ضياع الحرية الشعرية في المسرحية السابقة هو من قبيل الوهم البصري. فإذا كان الشاعر لا يبدو أكثر ارتياحا في مسرحية "أزهار البنفسج" "Les violettes"، فإن مسرحية "السفر" "Le voyage" ستخول له إطلاق عنانه، واكتشاف ذاته كراوية. وهكذا، فإن السفر الذي يقصده "شحاذة" هو عبارة عن كابوس، وتحويل مروع لحلم البطل ورغبته.

لقد كان "كرستوفر" (بائع الأزراز) يقطن مدينة "برستول" ويحب الأسفار كثيرا. وبينما كان يستعد للرحيل إلى إحدى الجزر النائية ألقي عليه القبض لارتكابه جريمة قتل، كان الشاهد الرئيسي فيها ببغاء. ومع أنه قد أطلق سراحه -بعد أن ابتكر شتى الحيل للدفاع عن نفسه- فإنه لم يغادر ميناء "برستول"، إلا في الحلم، كما أنه عاد من رحلة طويلة قادته في الأخير إلى التشبع بمباهج الحب. ومن ثم، فإن هذه النهاية الهادئة للمسرحية تترجم عن استسلام البطل. وأيا كان هذا الاستسلام مراً، فإنه لا يجب اعتباره رفضا للحياة، كما أنه لا يدين الحلم الذي لا يمكن له -كمصدر للشعر- أن يحل مكانه دون أن يقتله، لأن الشعر هو "حدث".

* * *

وباستثناء الأعمال التي ألمحنا إليها، فإن شحاذة قد كتب مسرحيتين فيما بين 1961 و1965 وهما "أزهار البنفسج" و"مهاجر

بريسبان" "L'Emigré de Brisbane". أما الأولى فإنها تنطوي على إيقاع ساخر، كما تؤشر إلى أن الحياة في بنسيون السيدة "بوروميهه" لم تعد تطاق بالنسبة لروادها لأن صاحبة المكان كانت تحدثهم في ساعات الأكل عن الكوارث، والزلازل، والحكايا الغريبة، وكل ما يحدث توترا وانزعاجا في النفس البشرية. وكان أن تفاقم هذا الوضع عندما قدم إلى البانسيون العالم "كوفمان" الذي كان يسعى إلى اختراع قنبلة من مسخلص أزهار البنفسج من شأنها أن تحطم العالم. إلا أنه سرعان ما تنازل عن مشروعه وأبحاثه لأنه أحب "بييريت" ابنة أخي "بوروميه". ومع أنه كان قد رحل بعيدا، فإن جراثيم الشر كانت قد نخرت كل جنبات البنسيون، ذلك أن نزلاءها أصبحوا لا يحلمون إلا بألعاب نووية قاتلة. لذلك، حاولوا جميعا إتمام تجارب "كوفمان" إلى أن توصلوا إلى تفجر المادة التي اندلعت نيرانها لتلتهمهم كالفئران.

إن مصدر هذه المسرحية هو الحلم، وحينما يلتذ به الخيال -بدل القيام بتفجير الحدث الشعري- فإن بإمكانه أن يولد العنف. فهذا ما نلمسه في مسرحية مهاجر بريسبان "L'Emigré de Brisbane" التي تحكي لنا قصة رجل وصل إلى قرية، ثم مات فجأة ليترك ثروته لابن مجهول :فما هي المرأة في القرية التي كانت أم هذا الولد قبل أن تتزوج؟ مرة أخرى يقدم لنا "شحادة" درسا يتميز بالسخرية. وبالتالي، فإذا كان هذا الدرس يفجر المأساة، فما ذلك إلا من خلال الموقف الذي تبناه سائق العربة. إنه موقف يرتبط بحب الجمال، فبدل أن يوصل السائق زبونه إلى قريته الأصلية التي كان يصبو إلى رؤيتها من جديد، فقد أوصله إلى القرية التي كان "يراها هو جميلة وغير بعيدة حتى يوفر لحصانه فرصة الاستراحة، وعدم تحمل مشقة الطريق".

إن هذا الحدث البسيط قد خول للكاتب استعمال الأساليب الدقيقة التي تتلاحم فيها المأساة، والسخرية اللاذعة وذلك بلغة شعرية صافية يحددها شحاذة بأنها "تلك اللغة التي تفجر الطهر، والبراءة، والنقاء، والمثل العليا من ينابيع الحياة، وتلمس بها قلوب البشر.. تلك القلوب التي تحجرت وتصلبت تحت وطأة الحضارة التكنلوجية وزيف المجتمع الآلي، وزحام المدن الصناعية بعيدا عن صفاء الطبيعة في الليل الوديع، وزقزقة العصافير فوق أوراق الشجر، وخرير المياه في النهر الهادىء.. بعيدا عن الريف الحالم وأرضه المترامية الأطراف التي تسبح في ضوء، وتغرق في خضرة تتلألأ مع مطلع الفجر وحتى ساعة الغروب.. بعيدا عن سمرة البحر وزرقة السماء.. وهذا العالم الفطري كعذراء فاتنة تحلم بالحب، وتحيا "من أجله".

* * *

هذا، وإذا كانت السخرية تجسد دوما العنصر الأساسي في مسرحيات شحاذة، فهذا لا يعني أن مسرحه يخلو من عناصر أخرى كالقلق، وتجربة العزلة العميقة. إن شحاذة يعمل في مسرحه كذلك على فضح ملاطفات الميتافيزيقا والأعذار الكاذبة: كخيانة النزعة، والثرثرة، والحرب، والموت، وكل أنواع الظلم والغباوة. وهو يعرف على الأقل -وبمحض صحوته الفكرية- أن بإمكان الشعر أن يضع في يوم ما حداً لحوار الصم الذي ما يزال يعلي حول الأفراد جدران سجن رهيب.

لذلك، نرى جنفييف سيرو تشير في كتابها "تاريخ المسرح الجديد" إلى أن شخوص مسرحيات شحاذة "إما أن يقوموا برحلة أو أنهم يعودون منها، وإما أن يترقب أحدهم بعض الشيء أو أنه يسعى إلى البحث عن شخص آخر. إن هذا البحث الغامض اللا منطقي - الذي تشوبه سخرية وديعة- يقطر صفاء من الوجهة الشعرية: ومن ثم، فإن

جوهر حقيقة الكائن - التي هي حقيقة الشباب والبراءة - تبدو بالنسبة لذلك البحث العنصر النائي، والضاحك، والمأساوي، والمتعذر إدراكه"

ومن هذا المنطلق، فإن مسرحية "أمسية الأمثال" تشع كأحسن نتاج يخول لنا تتبع هذا البحث، ذلك أن البطل - الذي يقترب كثيرا من الشاعر نفسه- كان عليه أن يقارب أول سر هو من صميم اللغة. وكذلك "برسفال" و"غلاد"، فإن بحثهما عن "غزال" لم يكن ليتم على أحسن وجه إلا بعد أن وضعا سؤالا معينا. وقبل أن يعرف إلى أين يلزمه أن يتجه، فإن "أرجنجورج" نفسه كان يُشغِّل وقته بقراءة كتاب ضخم تحت عنوان "فوارة الماء النحوية" يتناول موضوعه حرية الكلمات.

وبعد أن استفاد من قراءته الشيء الكثير -وتلقف من حوله أحاديث عن مكان يسمى "الألماس الأربعة" وعن أمسية الأمثال" التي ستجري فيه - اعتقد الشاب أن الأمر يتعلق بتجربة تسمح لمنظميها بالتخلص من عالم قلصته الروتينيات والأعراف المقررة، وأبلته التسويات إلى أن أصبح مهددا بانهيار قريب .

وللأسف الشديد، فإن الأمسية قد صارت موعدا للأقنعة "واجتماعا لمخلوقات فقدت إيمانها منذ زمن طويل". إن هؤلاء الرجال والنساء الذين كانوا قد اجتمعوا، لمدة طويلة قبل ذلك - من أجل تبادل أحلامهم ورغباتهم، وتصعيد طاقة الحب لديهم- ليسوا سوى شيوخ مقرفين لا يستطيعون إلا البحث في الكواكب عن الصورة التي يمكن أن يكونوا عليها لو أنهم عرفوا كيف يتمسكون بنواتهم، أو استبدال ضرب من لعبة الأوراق الصغيرة بالبحث المتحمس عن السؤال :أي الجملة التي تحمل السر الذي سيحررهم. فكيف لا يفضل أرجنجورج الموت على هذه الخيانة؟ وكيف لا يترك نفسه

عرضة للقتل من لدن الصورة نفسها التي يمكن أن يكون عليهافي اليوم الذي يقر فيه بأن "الفصل الخامس" - المفقود إلى الأبد - ليس إلا جنونا، وأنه ليس من عالمنا؟

* * *

إن جورج شحاذة يقترب كثيرا من "يونسكو" من خلال هذا النقد الموجه إلى مجتمع فقد معنى اللغة، كما أنه يقترب من "بكيت" الذي يرى أن الحياة خطأ لا يمكن اغتفاره للاله الخالق، لأنه خطأ يحمل في طياته وعدا بالشيخوخة، والتحجر، والموت. وهكذا، فإذا كان يعد من أهم الدراميين في عصرنا الحالي، فإن ذلك لا يرجع إلى الأفكار التي تنطوي عليها أعماله، لأنها تؤطره ضمن أشهرهم، وإنما يرجع على الخصوص إلى "النغمة" الكامنة في مسرحه وإلى "رنته" الخاصة. فهاتان الخاصيتان لا تؤشران فحسب إلى الطريقة الفذة التي يعبر بها عن الأشياء، بل وإلى الأشياء ذاتها كما تنبثق أمامنا بفضل تدخل الشاعر .

وأخيرا، فإن الحضور الشعري لشلحاذة في المسرح الحديث يتحدى كل تصنيف وتحليل، كما أنه يعد استمرارا لأعمال "جيروبو"، "وكلوديل" و"كوكتو" إضافة إلى تميزه بثراء كبيرعلى مستوى الصور وعلى الأخص اللغة التي تفيض بنفحات الشرق العربي وبصفاء إنساني عميق، مما يعطي لأسلوبه مسحة متفردة يحدد لنا أبعادها الكاتب بنفسه حيث يقول :"قبل أن يعمل الزمن عمله، أقوم بإنجازه قبلا. أما عن هذا الزنجار (2)، فإن الأسلوب نفسه يساعدني على تقديمه، ذلك أني أستعمل أحيانا سياقات للجمل تكاد تكون مهجورة: الشيء الذي يعرقل كل محاولة ترمي إلى تحديد الجنس الذي ينتمي إليه مسرحي، وإن كنت في الواقع أجمع بين الأجناس الأدبية كلها".

---

(1) المدوس :(Méduse) جنس حيوانات هلامية بحرية تضيء في الليل (المنهل).

(2) الزنجار: لون الأكسيد الذي تتخذه بعض الأشياء على مر الزمن .

مسرح هارولد بنتر

يقول "بول فاليري":(إننا لا نتشبث بالأرواح سواء كان ذلك في الحاضر أو المستقبل). على أن "بنتر" يرى أن من الأليق أن نفعل ذلك في وقت مبكر. ومع ذلك، فقد كان لكل شيء أن يقوده، منذ ولادته وطوال فترة شبابه، إلى انهماكات أكثر مادية.

لقد شب (بنتر) بين أحضان الفقر والتعاسة في الناحية الشرقية من مدينة "لندن" حيث كان والده يعمل خياطا، وكان سنه لا يتجاوز العاشرة عندما أخذت أول طائرات النازيين تقذف بقنابلها فوق مستودعات البضائع المترامية على ضفاف نهر "التايمز". وعندما خفقت راية السلام كان قد بلغ الخامسة عشرة، ثم تبدد شبح النار والجوع الذي كان يخيم على جدران بيته. وكان أن حصل على منحة دراسية خولت له الالتحاق بمعهد اللغة حيث نراه سيلتزم هنالك بسياسة اللا عنف أكثر من التزامه بالثقافة؛ وفي ذلك يقول:"بعد أن أدركت آلام الحرب ومساوئها، كان علي ألا أساهم في رعايتها.من ثمة، رفضت الخدمة العسكرية، ولازلت أرفضها حتى الآن".

وبما أن أجلترا تعتبر بلدا ليبراليا يحترم اللامتثالية في طريقة العيش، فقد سلم (هارولد بنتر) من بخبة موقفه، ولم يتحمل في مقابل ذلك إلا ذعيرة مالية طفيفة. وكان لهذا الاغفاء أن شجعه، من باب المنطق، على أن يكون زعيما للصراعات السلمية والمجتمعية. على أن

(*) مترجمة وملخصة عن كلود بينيز

المنطق ليس بريطانيا، كما أن القرن العشرين يحذر من هذا المنطق نظرا لثبات سلطويته التي تنطوي عليها مبادراته، وما تثيره هذه المبادرات من تكاليف خطيرة.

لقد كانت (لهارولد بنتر) حياة أخرى سرية ذات إحساسات عميقة تصل إلى درجة الفظاظة الظاهرية: وهذه الحياة التي ستقود أحلامه وانطلاقاته صوب مسارح الجهة الشرقية من المدينة التي احتضنته. وقد عبر عن ذلك بقوله :"في سنة1943 كان إلهي ديلان طوماس؛ وبتأثير منه، بدأت أكتب قصائد قصيرة تسخر اطلاقا من الأسلوب. فلم يداهمني القلق إلا مؤخرا بمرور الأعوام. حينذاك، رأيت من باب الصواب أن أقوم بتشخيص بعض الكوميديات عوض أن أتخذ الكتابة الأدبية كمهنة"

وبمجرد تخرجه من مدرسة اللغة، التحق بالأكاديمية الملكية لفن الدراما. على أن جو الدراسة لم يرقه، لأن كل طالب كان يتظاهر بالنجمية، فيخلق لنفسه أنموذجا أو يبتكر شخصية مسطحة. وعليه، فقد جبل بنتر على أن يكره الأقنعة حتى أنه إذا لاحظ تعقيدا في المشاعر والاحساسات الإنسانية أدرك أن التعبير عنها لا يحتاج إلى وساطة نغمة سفسطائية أو لغة متسترة. لذلك، فإن الأساس الأول لمسرحه سوف ينحصر في هذا التناقض الضارب بين فكرة جد عميقة، وشكل في منتهى البساطة. ودون أن يدرك ذلك، سيتوجه مع مجموعة من الممثلين المختصين في شكسبير إلى إيرلاندا؛ وهناك توصل سنة 1957 برسالة من صديق له كان يعمل أستاذا في المسرح بجامعة بريستول، يدعوه فيها أن يكتب لتلامذته مسرحية من فصل واحد، ويبعث له بها بعد ثمانية أيام.

وكانت إجابة بنتر هو أن لا ينتظر منه القيام بهذا العمل؛ إلا أنه يروي لنا أنه جلس بعد ذلك في مكتبه ليباشر عملية التأليف. ولم

تمض أربعة أيام، حتى كان قد انتهى من كتابة المسرحية التي سماها (الغرفة)، والتي تعد أول نتاج يحمل المضامين الأساسية لاتجاهه المسرحي.

يقول بنتر عن هذه المسرحية :"إن الحديث يدور بين شخصين في غرفة، وهذه الصورة هي الفكرة التي سأعود إليها في غالب الأحيان لأني أراها محملة بكل الامكانيات. فلماذا لا أكون مذعورا بكل ما يوجد في الخارج، وبهذا العالم الضبابي المرعب الذي يبدو على استعداد لاقتحام كل ملاذ".

ومن خطأ الدارسين عدم تمسكهم بهذا التوضيح الذي عبر عنه الكاتب؛ فبعضهم يرى أن في العالم المغلق للغرفة عالم الوعي الذي يملكه كل فرد، والفلسفة الحيوية التي يجب منع الولوج إليها لصيانة انفعالات النفس، والعادات وظاهرة الرفاهية. بيد أن (بنتر) كان يحذر دوما من أن يكون رمزيا. وبالتالي، فإنه يقدم لنا زوجين وقد تحصنا ببيتهما بعد أن أصبحا يكرهان كل الدخلاء الذين من شأنهم أن يطرقوا باب منزلهما. ولسنا نعرف لماذا يخاف الزوجان من أن يُزعجا. لذلك، فإن توتر الحدث ينبع من خوفهما المتزايد أكثر من جهلهما للأسباب التي دفعتهما إلى التقوقع. أما العنصر المأساوي، فإنه يغرق في الواقعية الخالصة ولو غابت أسبابه. ويتساءل بنتر:"ولماذا لا يكون كذلك؟" لأن الافادة المسرحية الخالصة تكمن في تصاعد الحدة الدرامية، أما اللغة فإنه لا يعمل إلا على إثارتها وتهييجها.

ويتسع هذا اللغز بشكل متناقض عن طريق بساطة الأقوال المتبادلة بين الشخصين الرئيسيين مما يجعل الحوار يستعمل الجمل العادية التي نصادفها في الأحاديث اليومية.

وهذا الحوارلا يعكس إلا الانهماكات التافهة دون أن يسعى إلى تسطير الكاريكاتور كما هو الشأن لدى "يونسكو"، بل يكدس حالات عبثية ساخرة لا حالات معقولية مفخمة.

أما القلق، فإنه يأخذ مكانه شيئا فشيئا من خلال سطحية الكلام كغاز لا لون له ولا رائحة. ثم إننا نضحك بادىء الأمر؛ وبعد ذلك، فإن التركيب الحدث يمارس أثره في نفوسنا.

على أن مسرحيته الثانية "رافعة الأحمال" التي قدمها سنة 1960 كانت قد مكنته من الوصول إلى جوهر الابداع الدرامي وذلك بحذف كل الطوارىء المسرحية التي من شأنها أن تضحي بالتقنيات الدرامية المتبادلة.

وكما هو الأمر في المسرحية الأولى، فإن الحدث يجري في غرفة اعتصم بها قاتلان ليترقبا قدوم الرجل الذي سيكون ضحيتهما. وفي انتظار القيام بعملهما، كانا يتحاوران دون أن تبرز عن كلامهما اعتبارات هامة. بيد أن الحماس الذي يطبع حديثهما اللامبرر كان يخون قلقهما الغامض، الذي كان يزداد حدة من حين لآخر عن طريق سلسلة من الأحداث المادية الخالصة :كأعواد الكبريت التي تنزلق من تحت الباب، والتعليمات الغريبة التي تصلهما بواسطة الأحمال التي لم تعد صالحة للاستعمال. في حين، نلاحظ أن العالم الخارجي يضاعف ضغوطه، وأخيرا تدب الحيرة إلى الأعماق، وتحجم الألسنة عن الكلام.

لقد كانت ميكانيكية الجهاز جد ظاهرة في هذا النتاج إلى درجة أن المتفرج لا يترك نفسه فريسة للتشابك أو التداخل الذي تقوم عليه الحركة. ومن ثم، فإن هارولد بنتر قد أدرك بأنه من الممكن التخلص نهائيا من سائر تلك العقد المسرحية المرئية التي تجعله ينفث توتراً ضارا إما في دماغ أبطاله، أو في مواقفهم. لذا حاول أن يقحم تلك العقد في الحوار، وأن يخفيها كقنابل زمنية دون أن يتخلى في ذلك عن الجمل القصيرة التافهة التي يظهر أنه استقاها من الأحاديث الجارية في حافلات النقل، والأندية، وعلب الليل.

وكثيرا ما نجد هذه التقنية الخطيرة متجسدة في مسرحية "الحارس". وهي تبدو خطيرة لأنها غير مفهومة لدى المخرجين الذين يرغبون في توضيح الأشياء. وهي توشك أن تفقد الضبابية أو الخلط الذي يفرض قيمتها. ومن ثم، فقد قيل بأنه يجب تشخيص مسرح "بنتر" كما تؤدى قطعة موسيقية (رافيل) أو (موزار)؛ بمعنى أنه يجب النطق بالكلمات والجمل، ولاشعاعيتها أن تعمل عملها فيما بعد. ذلك أن كل تأمل يتلفظ به أحد الشخوص إلا ويمدنا بفائدتين: الأولى عن قائله، والثانية عن سامعه. أما المعنى فإنه ليس اضطرارا، بل هو نفسه بالنسبة للآخر. فقد يحدث أن يعبر الأول عن ندم، بينما يصدر تهديد عن الثاني: الشيء الذي يجعل العبثية تميل إلى جانب الغموض.

هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية فإن الخصوم المتقابلين لا يقومون عقليا بنفس الحركة وبسرعة واحدة. بل يتقوقع كل منهم داخل فضائله وعيوبه؛ وهذا يتعلق أيضا بغاية الكلام الموجه إلى كل واحد منهم. وكنتيجة، فإننا نرى في مسرحية "الحارس" أن سلطة (ميك) العنيفة تطوح (بديقيس) في نوع من الشمول يشع عنده كطبيعة ثانية. وفي مقابل ذلك، ندرك أن هدوء "استون" يحفز "ديقيس" إلى أن ينمي في نفسه مركب السمو حتى يصبح جلادا. فلقد كان هذا الشخص في البداية صورة للضعف الإنساني؛ على أنه سوف يستعمل الحيل اللائقة ليثير محسنه الأول ضد الآخر.

ومع أن هذه المسرحية تنطوي على مواقف مأساوية، وتسبر عبر مضمونها غور الطبيعة الإنسانية وتناقضاتها، فإنها تظهر لنا هزلية لما تثيره من الضحك في نفوسنا. ونظرا لما تختزنه من تحليلات نفسانية، فإنها لا تختلف عن النتاجات المسرحية، أو السينمائية(1) التي أنجزها (بنتر) "كحفلة عيد الميلاد" و"الرجوع" و"كان ذلك

(1) إن هارولد بنتر لا يعرف من خلال مسرحه فحسب، بل ومن خلال الحوار الذي كتبه لبعض الأفلام: "كالحدث"، و"الخادمة"، و"الرسول"

بالأمس" وغيرها من النتاجات التي تقدم لنا تقنية هذا المؤلف الانجليزي التي تستغل لغة واقعية، ونقلة، إيجازية، وساخرة، تعنى بالحدث الذي يعبر عن شعور بالتهديد أو العنف، لأن عالمنا عالم العنف، ولأن التهديد يأتي من أناس عاديين، وينبع من أحاديث نتعرض لها كل يوم.

ادوارد ألبي...

والوساطة بين

النص والجمهور

يعتبر "ادوارد ألبي" دور المخرج شيئا أساسيا، لأنه عبارة عن صلة وصل بين المؤلف المسرحي والممثلين، وفي ذلك يقول:"إن المسرح صناعة تقليدية يشوبها قليل من الغموض؛ فكلمات المؤلف تمر من شبكة المخرج، والممثل، والناقد حيث تتعدد وجوه الوساطة بين المؤلف وجمهوره الذي يتوصل أحيانا برسالة تختلف عما توحي إليه نوايا الكاتب، ويخيل إلي في الأخير أن المؤلف الدرامي يلزمه أن يقوم بإخراج انتاجه».

والواقع ان الامر يتعلق بميولات المخرج وارادته، لان «ألبي» كان كثيرا ما يقوم بمراقبة اخراج مسرحياته وان كان عمله لا يتعدى نطاق التأليف: «لو لم تكن هناك حاجيات مالية لفضلت ان تكون مسرحياتي مقروءة على ان تعرض على الجماهير. وبتعبير آخر، أرى ان التمرين امر ضروري يحقق الاتصال بالجماهير، اذ غالبا ما تكون مسرحياتي مكتوبة بعناية فائقة، فلا أضطر الى التغيير منها أثناء التمارين. لكنه قد يحدث ان تكون احدى الجمل ذات ايقاع خاطئ، او ان ادفع الى الزيادة او الحذف من مشهد ما، كما فعلت ذلك في مسرحية «من يخاف فريجينيا وولف» حينما اقتطعت منها حوالي خمس عشرة صفحة من مجموع مائتين وسبعين صفحة مخطوطة بعد ان اضفت اليها خمس صفحات جديدة...»

ان «ألبي» لا يؤمن بالتجربة التي يقوم بها كل من «بتيربورك» و «جوليان بك»، والتي تسعى الى الجمع بين النص المكتوب وطريقة اخراجه او مسرحيته، ولا يعتقد ان المسرحية هي حصيلة مشاركة بين «كاتب رسمي» وممثلين، ومخرج ينسف المجموعة. بل في رأيه ان «عددا لا يستهان به من الممثلين والمخرجين تعودوا تجاوز دور الكاتب

الذي يعتبر المبدع الاول. وحتى اذا كان من المحتمل وجود مسرحية بلا كاتب، فانه يخيل اليه ان هؤلاء لا يعملون في الواقع الا على تشويه المسرح واعطائه صورة المقال الصحافي، مما يقلل من قيمة الفن بكل بساطة. وحتى ان كان «بروك» ومن يحذو حذوه ينجحون في عملهم، فانه لابد وان يتبقى شيء يستفيد منه المؤلف: كالتقنيات الحديثة مثلا. على ان تلك التجارب لابد وان تخضع للتراث المسرحي، لان القضية لا ترتبط فعلا الا بمرحلة جديدة من مراحل الصراع القديم القائم بين المؤلف ورجال المسرح».

يقول ألبي : «تذكروا معظم المسرحيات الجيدة بالامس واليوم، فسوف ترون انها تفق في الغالب ضد الاوضاع الراهنة، وانها تميل الى جانب الاحتجاج والغضب والتمرد ضد نظام الاشياء، لان كل فن صائب جاد يسعى الى تغيير العالم، والصورة الفنية التقليدية، وضمير الجماهير والناس على السواء... فاذا قيل بأن مسرح «الملك جونس» هو فعل تحدي واستبداد، فان الحقيقة تؤكد ان كل فن هو شيء من ذلك، الا ان التحدي لا يكفي، بل يجب تحويله الى ظاهرة فنية ـ واذا كان معظم كتابنا لا ينسجمون مع المجتمع، فذاك يعني انهم يريدون قلب جذوره، وتغيير مجاله..»

من هنا نلاحظ ان ألبي لا يقدم الحل الحاسم، بل يأخذ على المؤلفين الدراميين من اصحاب النزعات الاجتماعية اغراقهم في تقديم الادوية الناجعة بحيث يتجلى له «أرثر ميلر» كوارث لما هو شبيه باشتراكية الثلاثينات الاولى، في حين يغدو «الملك جونس» بالنسبة اليه ممثلا لمسرح عاطفي يشع فيه الغضب كقوة محطمة لا يستطيع الكاتب ترويضها او مراقبتها: »اني لا أفكر قط بأن دور الكاتب ينحصر في تقديم الاجوبة لاسئلة تمكث بلا جواب. ان مسؤولية الكاتب تفرض عليه ان يكون عبارة عن ناقد شيطاني للمجتمع

الحديث، وان يقدم العالم والكائنات التي تعمره كما يرى ذلك بعينه، ثم يقول آنذاك" «هو ذا العالم كما هو، ألا يروقكم؟ اذن عليكم ان تحدثوا فيه كل التغييرات التي ترونها ضرورية».

وعليه فان ألبي يرغب دوما في ان يشير الى القارق الموجود بين «مسرح التسلية» الذي يروح فيه الجمهور عن نفسه، ومسرح «الالتزام» الذي يضطر فيه المتفرج الى البحث عن نفسه. وفي هذا الصدد، يثبت الكاتب الامريكي ان مسرحيته «حلم أمريكا» هي طرح لقضية المسرح في الولايات المتحدة، وهجوم ضد تبديل القيم الحقيقية وتعويضها بقيم سطحية في المجتمع الامريكي... وهي في الوقت نفسه استنكار للقسوة، والعنف والفراغ الحياتي، وانحلال الفرد، ومجاراته لنفسه. «اما الكتابة المسرجية، فهي لا تقوم ـ كما يؤكد ذلك ـ «الا على وصف الناس، اللهم الا اذا اخترنا كموضوع صناديق من الورق المقوى. ذلك ان الروابط الانسانية تولد لا محاولة انفعالات عديدة، كما ان المؤلف المسرحي هو الذي ينظم تلك الانفعالات، ويبلورها ثم يعطيها قالبا معينا». وحيث ان تلك الروابط تبدو متفجرة وقارة في اطار واقعي، فاننا نرمي في فرنسا الى حصر «ألبي» في نطاق الكتاب الطبيعيين؛ وهذا ما يدفعه الي القول: «صحيح اننا نميل في أمريكا الى المذهب الطبيعي المناقض لمذهب التنمق الاوربي، بيد ان الامور اصبحت تتغير عندنا بكير، فالمسرح الامريكي الشاب استطاع ان يهضم فحوى اسلوب الخمسينات السائد في فرنسا، كما اصبحنا نبتعد عن «ابسن» و«تشيكوف» او بالاحرى، اخذنا ننسلخ عن استغلال تقنية هذين الكاتبين، وان كنا لا نزال نستفيد من مواهب كل منها...»

وفيما يخص مسرح «بيكيت» نرى ان ألبي يعتبره شبيها بمسرحه خصوصا في اتجاه كل منهما الى المثهب الطبيعي، والوقوف على

حقيقة أساسية واحدة مهما اختلفت الاساليب. اما الصفة الخاصة للمسرح الامريكي، فانها تنحصر في ميله الى الجانب الحسي بحيث يتجه في الغالب الى الحواس أكثر مما يتجه الى العقل، ويبدو حدسيا أكبر منه فكريا: الشيء الذي يدعو الى ابراز مفارقة كبيرة في ميدان ادراك رموزه بين المتفرج الفرنسي، والمتفرج الامريكي. فألبي نفسه كثيرا ما يعمد كمعاصريه الى الصورة الجنسية التي تطفو باستمرار في مؤلفاته، مما يجعل هذه الاخيرة محاطة بتأويلات غريبة كأن تظهر مشحونة بالتحليل النفسي في فرنسا، أو طارحة لمشكلة «الواطية» كما يرى ذلك كثير من النقاد الامريكان في مسرحية «من يخاف فرجينيا وولف» التي اراد بها ألبي، على حد قوله، «تركيز العلاقات بين نماذج من الرجال والنساء، اذ انه لو اراد كتابة مسرحية لواطية لفعل ذلك دون ان يضطر الى تقنيع شخوصه. قد يكون مسرح اللامعقول الصورة الحقيقة للمسرح المعاصر، لكني لا أثق في الاحكام التي تنوب يوما بعد يوم عن التأملات الشخصية... ومتى وضعتم تحديدا لمسرحية ما، فانكم لستم في حاجة الى بدل جهود فكرية... حينذاك يخيل الي أن العبث الاساسي (اللامعقول) هو في مستوى الرابطة او بالاحرى في انعدامها بين المؤلف والجمهور» وهذا الانعدام في الحوار يرجع في الاصل الى الجمهور الذي يتمنى قبل كل شيء ان تطمئن نفسه الى كل ما هو مرتبط بقيمه، لانه لا يحب المغامرة المسرحية: «ان مسرحنا لن يكون هزيلا لو ان الجمهور عمل على تقبله بفكر يقظ وذكاء واسع. الا ان الجمهور يعتبر المسرح كبضاعة من ممتلكاته، لا كصورة فنية منفتحة».

اما المسؤول الثاني عن الازمة الحالية في نظر ألبي، فهو «المسرح الاستعراضي» السائد في الولايات المتحد، لان المسارح الفخمة

للمؤسسات الخاصة والمسارح الجامعية تكتفي دائما بتقديم مؤلفات كتاب كلاسيكيين أمثال «شكسبير وبرناردشو وميلر»، وتتوزع بعد مرور سنة على تقديمها كل المسرحيات التي صادفت نجاحا في «برودوي». وبصفة عامة، فانه يظهر ان ألبي يرفض سياسة المؤسسات والسلطات المحلية التي تمول بناء المسارح بدل القيام بتشجيع الكتاب الناشئين.

وأخيرا، نحن نعرف الاهمية التي اخذت تكتسيها منذ سوات مقاهي «كرونتش فايج» والتي أصبحت تستعمل كمسارح، اذ ان ألبي كان قد اسس منذ 1964 في هذه الناحية - وعلى هامش برودوي - اتحات الكتاب المسرحيين الذي يضم حوالي ثلاثين من المؤلفين عهد لكل منهم بمسرح صغير يستعمله امام جمهور من الاصدقاء المدعوين. وقد نجحت التجربة بالفعل مما جعلنا - كما يؤكد ذلك ألبي - «نشاهد شبابا أمثال ادريان كندي، وبول فتسر، وسام شسبارد يمارسون الكتابة بدون انقطاع ويقدمون انتاجهم في مسارح تجريبية صغيرة...»

كومة الرمل

مسرحية: لإدوارد ألبي

الشاب : 25 سنة - شاب وسيم منسق الجسم، مفتول العضلات.

ماما : 55 سنة - امرأة سمينة ترتدي ثيابا فاخرة.

بابا : 60 سنة - رجل منهوك القوى نحيف الجسد.

الجدة : 86 سنة - عجوز يابسة العود ذات عينين يقظتين.

الموسيقي : عمره غير محدود، والأفضل أن يكون في ريعان الشباب.

ملاحظة : إن طريقة استعمال كلمتي "ماما وبابا" بين الرجل وزوجته أثناء التخاطب لا تدل على أدنى تعاطف أو حنان، إنما هي رمز لسذاجتهما وخلو ذاكرتهما من كل رزانة.

الديكور :سماء تتغير ألوانها من نهار صيفي خالص الصفاء إلى ليل حالك الظلام؛ أما خشبة المسرح فلا شيء فيها سوى كومة من الرمل وضعت في الوسط ثم أحيطت بثلاثة مقاعد وضع الأول والثاني في جانب الساحة اتجاه الجمهور، ونصب الثالث في جانب الحديقة أمام طاولة للموسيقى بعد أن وجه إلى وسط الخشبة. يوجد فوق كومة الرمل إناء للأطفال ومجرفة... عندما يرفع الستار تبدو الأنوار ساطعة مشيرة

إلى فيض النهار. في حين يقف الشاب منفردا على الخشبة قرب كومة الرمل وهو يؤدي حركات يدوية رياضية، ويمكث كذلك إلى نهاية الحادث المسرحي موحيا أنه طائر يضرب بجناحيه وإن كان يرمز بالفعل إلى ملاك الموت.

(يدخل ماما وبابا من اليسار)

ماما - (وهي تشير إلى بابا الذي لازال داخل الكواليس) ها نحن قد وصلنا إلى شاطىء البحر.

بابا - (باكيا) أحس ببرد قارس.

ماما -(ساخرة منه غير عابئة) ما هذا الهراء؟ إن الجو حاركأننا داخل فرن، أنظر هناك، إلى هذا الشاب الجميل، إنه غير عابىء بالبرد (تشير بيدها إلى الشاب) هيلو.

الشاب -(باسما) مرحبا.

ماما - (وهي تنظر حولها) هذا مكان لائق، فيه رمل رقيق... وماء جاري... ماذا تقول فيه يا بابا؟

بابا - (دون أن يكون له رأي) كما تريدين يا ماما.

ماما - (بنفس السخرية) طبعا... كما أريد. لذا فستكون الأموركما اتفقنا عليه. أليس كذلك؟

بابا - (وهو يهز كتفيه) على أي، هي والدتك لا والدتي أنا.

ماما - أعرف جيدا أنها والدتي. فما تظن بي؟ (سكوت) طيب لنشرع في العمل (تنادي عبر الكواليس من الجانب الأيسر) هيه أيها الرجل. لك أن تحضر الآن.

(يدخل الموسيقي، ثم يجلس على الكرسي بجانب الحديقة. بعد ذلك يخرج كناش النوطات ويضعه على طاولته ثم يستعد لعزف ألحانه، فتومىء المرأة برأسها موافقة على ذلك).

ماما - جميل. جميل. هل أنت على استعداد يا بابا؟ لنذهب إذن للبحث عن الجدة.

بابا – كما تريدين يا ماما.

(وقد سبقه للخروج) طبعا... كما أريد. (للموسيقي) في استطاعتك أن تبدأ العزف.

(يشرع الموسيقي في بعث الأنغام ثم يخرج الزوجان من الجانب الأيسر. حينذاك يشير الموسيقي برأسه إلى الشاب وكأنه يحييه دون أن يقف عن عمله).

الشاب –(باسما) مرحبا.

(بعد لحظة يعود الزوجان وهما يحملان الجدة التي كانت تبدو مصلوبة الهيئة، تسقط رجلاها إلى أسفل دون أن تصل إلى الأرض، أما وجهها المنكمش فيشير إلى القلق والخوف).

بابا –أين سنضعها؟

ماما –(بنفس السخرية) في المكان الذي أريده طبعا. انتظر... هناك فوق كومة الرمل (سكوت) إيه. ماذا تنتظر يا بابا؟ قلت لك :فوق كومة الرمل.

(يتجه الاثنان عبر كومة الرمل ثم يقذفان الجدة فوقها).

الجدة – (تحاول الجلوس، وترسل أنات طفيفة تشبه ضحك الأطفال أو صراخهم) أهاهاهاه. نغانغانغا.

بابا – (وهوينفض الغبار عنه) ما عسانا نفعل الآن؟

ماما – (للموسيقي) لك أن تتوقف الآن عن العزف. (يتوقف الموسيقي) (لبابا) ماذا تقصد بكلامك :ما عسانا نفعل الآن؟ سنذهب للجلوس لا أقل ولا أكثر. (للشاب) هيلو.

الشاب –(باسما) مرحبا.

(يتوجه الزوجان عبر الساحة ثم يأخذ كل منهما كرسيا فيجلس عليه؛ يمر وقت قصير).

الجدة – آهاهاهاه. نغانغانغا.

بابا – أتظنين ... أتظنين أنها ... منبسطة هناك؟

ماما – (غاضبة) كيف تريد مني أن أعلم ذلك؟

بابا – (بعد برهة) ما عسانا نفعل الآن.

ماما - (محاولة أن تتذكر) سننتظر... سنمكث جالسين وننتظر، إذ ليس في إمكاننا أن نفعل شيئا غير ذلك.

بابا – (بعد مرور فترة سكوت) ما رأيك أن نتجاذب أطراف الحديث؟

ماما - (وهي تضحك وتزيل شيئا علقا بفستانها) لك أن تشرع في الحديث إذا شئت... إذا كان لديك ما تقوله... أو كان في مقدورك أن تبدي فكرة أصيلة.

بابا – (وهو يفكر) لا... ما أظن...

ماما – (ساخرة منتصرة) طبعا.

الجدة – وهي تضرب الاناء بالمجرفة) آهاهاهاهاه.

ماما – (موجهة كلامها إلى الجمهور) اخرسي يا جدتي... اجلسي في هدوء وانتظري.

الجدة – (ترسل حفنة من الرمل إلى ماما)

ماما – (وهي تخاطب الجمهور) إنها تلقي بالرمال في وجهي، ما هذه الوقاحة يا جدتي؟ اجلسي في هدوء (مخاطبة بابا) أرأيت أنها تلقي الرمال في وجهي...

(ينظر بابا إلى الجدة فتصيح هذه الأخيرة)

الجدة –نغانغانغانغانغا

ماما – لا تنظر إليها. امكث جالسا هناك ولا تتحرك... ثم انتظر (للموسيقي) إيه.. أنت.. لك أن تستمر في عملك.

(يعود الموسيقي إلى العزف بينما يلتزم الزوجان الهدوء التام.

ويتفرسان في الجمهور؛ أما الجدة فلا تنقطع عن تصويب نظرها إليهما وإلى الموسيقي وكومة الرمل؛ وأخيرا تلقي بالمجرفة على الأرض).

الجدة – آهاهاهاه نغانغانغا. (تنتظر مبادرة من الزوجين، ولما لم يبد أي منهما أدنى حركة تتجه نحو الجمهور قائلة).
نعم العمل الشريف! هكذا لعمري يجب أن يعامل العجزة. حملوني غصبا إلى الخارج.. ثم رموني في سيارة.. وأتوا بي إلى هذا المكان.. حيث وضعوني فوق كومة الرمل هذه... بعد ذلك، علَيَّ أنا العجوز أن أدبر أحوالي بنفسي –وإن كان عمري يناهز الستة والثمانين– أجل... تزوجت مزارعا وأنا في السابعة عشرة ثم أصبحت أرملة في الثلاثين (للموسيقي) من فضلك اخفض من أصواتك (يتوقف الموسيقي عن العزف) أتفهم يا سيدي –إني أرملة تعسة... لا قوة لي. فكيف تريد أن يسمع كلامي مع هذه الأنغام؟ (لنفسها) لا مجال للاحترام في هذا المكان (للشاب) لا مجال للاحترام هنا...

الشاب – (باسما) مرحبا.

الجدة – (تنتظر هنيهة ثم تستمر في مخاطبة الجمهور) نعم أصبحت أرملة في الثلاثين (تشير إلى ماما) وكان علي أن أعتني بتربية البقرة المنتفخة وأن أرعاها بكل قواي. أترون. (للشاب) أين بحثوا عنك يا بني؟

الشاب – أوه ... كنت هنا منذ زمان.

الجدة – أظن ذلك هيه. هيه. هيه. انظروا.

الشاب – (الشاب ينفخ عضلاته) أليس هذا جميل (يستمر في القيام بحركاته الرياضية).

الجدة – هيه. هيه. جميل. جميل يا بني؟

الشاب – (بلطف) إني واثق من إعجابك.

الجدة - ومن أين أتيت؟

الشاب - من جنوب كليفورنيا.

الجدة - (للجمهور) أوه. جواب بعيد عن كل غباوة.

الشاب - قصدي - أنه- لم يعط لي اسم في هوليود- إلى حد الآن.

الجدة - (وهي تلتهمه بنظراتها) طيب. مازال عندي ما أقول... فلا تذهب.

الشاب - أوه. أبدا.

الجدة - (متوجهة إلى الجمهور من جديد) عظيم. عظيم.

(للشاب) إذن - أنت ممثل سينمائي، أليس كذلك؟

الشاب - (مغتبطا) أي نعم.

الجدة - (للجمهور وهي تحرك كتفيها) أتمم حديثي. قلت انه كان علي أن أربيها بنفسي. تلك المرأة الجالسة هناك. وهذا الشيء الصغير بجانبها هو شريك حياتها. لقد تزوجته بأمواله وخيراته. وبعد زواجها خطفاني من الضيعة. آه ما ألطفها! ثم حملاني إلى بيتهما الفسيح، وخصصا لي هناك مكانا صغيرا للنوم قرب مكان الطباخة، وجعلا رهن إشارتي غطاء من أغطية الجيش الفائضة، ووعاء.. وعاء لوحدي أنا. لذا فما فائدة شكواي؟ ثم إني لا أشكو حالي لأحد (ترفع بصرها إلى السماء وتصيح عبر الكواليس) إيه أيها الموسيقي. ترى هل هذا وقت نزول الليل؟

(تبدو الأنوار خافتة، ثم يعود الموسيقي إلى العزف. وفي وقت قصير يعمر الخشبة ظلام حالك بينما تسلط الأنوار على كل الأشخاص وضمنهم الشاب المتريض).

بابا - (وهو يتحرك قليلا) هو ذا الليل يرخي ستاره.

ماما - اخرس. حافظ على الهدوء.. وانتظر.

بابا – (باكيا) إني أشعر بحر شديد.

ماما – اخرس. حافظ على الهدوء... وانتظر...

الجدة – (مخاطبة نفسها) الأفضل أن ينزل الليل. (للموسيقي). قل لي أيها الصغير، هل ستستمر في عزف ألحانك إلى آخر المسرحية؟ (يومىء الموسيقي برأسه دليلا على استمراره في عمله) طيب إذن أرجوك أن ترسلها ألحانا طفيفة. (يشير الموسيقي برأسه ثانية ويطلقها نغمات مدوية) وهو كذلك... أحسنت يا بني. (يسمع هدير في الكواليس).

بابا – (مفزوعا) ماهذا؟

ماما – (باكية) لا شيء.

بابا – يخيل إلي.. يخيل.. أنه هدير السرعة.. أو صوت أمواج جارفة.. أو شيء آخر.

ماما – (باكية) إنه هدير حدث في الكواليس.. وأخالك تدرك معناه.

بابا – لا أذكر شيئا.

ماما – (وكأنها عاجزة عن الكلام) إنه إشارة إلى حلول أجل الجدة المسكينة. ولن أتحمل ذلك.

بابا – (ساهيا) هوني عليك... تشجعي قليلا.

الجدة – (ساخرة) هو كذلك يا بني.. تشجعي.. على أي لا داعي للقلق، وسترون كيف سيخف عنكم الألم. (يسمع ثانية هدير قوي).

ماما – أوه. يا للجدة المسكينة.. يا للجدة المسكينة.

الجدة – (مخاطبة ماما) الكل على ما يرام. لازلت حية. ولم يحن أجلي بعد.

(هدير أكثر قوة، ظلام شامل سوى طفيف من النور يشع في جانب الشاب.. يتوقف الموسيقي عن العزف).

ماما -أوه... أوه... (سكوت).

الجدة -لا تحاولوا الآن إضاءة المكان.. لأني لست على استعداد... (سكوت) خلاص انتهيت.

(تعود الأنوار مباشرة بوضوح النهار ويعود الموسيقي إلى ألحانه. أما الجدة فلا تزال مستقرة فوق كومة الرمل بعد أن امتدت على جانبها وتوسدت مرفقها الغائص في الرمال التي كانت تأخذها بالمجرفة لتغطي جسمها).

الجدة - (مخاطبة نفسها) لست أدري إذا كانا يدركان صعوبة العمل بهذه المجرفة الصغيرة.

بابا - لقد عاد النهار يا ماما.

ماما - (مغتبطة) أجل. عاد النهار. فما أرهب هذه الليلة... والآن لقد مرت ساعة الخوف، لنترك الدموع والحداد... ونواجه المستقبل... لأنه من واجبنا.

الجدة - (ساخرة دون أن تتوقف عن تغطية جسمها بالرمال)... لنترك الحداد... لنواجه المستقبل... يا إلهي.

(يقف الزوجان وهما يتمططان ثم تشير ماما إلى الشاب)

الشاب -(باسما) مرحبا.

(تتظاهر الجدة بالموت، فيقترب منها الزوجان ويلاحظان أنها نصف غائصة في الرمال تمسك المجرفة بيديها المثبوتتين فوق صدرها).

ماما - (محركة رأسها غير مبالية) ما ألطفها. كم من الصعب أن يفعم الحزن قلوبنا.. إنها تبدو سعيدة، (تخاطب الموسيقي بعجرفة) طيب. لك أن تتوقف عن العزف متى شئت، وفي استطاعتك أن تمكث هنا.. لتستحم إذا طاب لك المكان، أو لتفعل ما تريد.. أما نحن فعلينا أن نعود (ترسل زفرة طويلة) هلم بنا يا بابا... لنعد.

بابا – لله درك يا ماما.

ماما – لله درك يا بابا.

(يخرجان من الجانب الأيسر)

الجدة – أجل يا بنيتي.. لن أستطيع الوقوف.. لن أستطيع الحركة.

(بعد آخر حركة تنفسية يتقدم الشاب من الجدة ويجثم أمامها).

الجدة – لن.. أستطيع الحركة.

الشاب – هوني عليك...

الجدة – لن... أستطيع الحركة.

الشاب – سيدتي.. إنه.. وجب علي الآن أن أتكلم.

الجدة – أوه. سامحني يا بني... تفضل فلست أريد مقاطعتك.

الشاب – إني..

الجدة – لا ترتبك.. خذ ما يلزمك من الوقت.

الشاب – (يملأ صدره هواء ويفرغ ما في جعبته قائلا) إني مَلَاكُ الموت... جئت هنا... لأبحث عنك.

الجدة – كيف؟ ماذا؟ (برزانة) أوه. فهمت...

(ينحني قليلا ويرسم قبلة على جبين العجوز).

(وقد أغمضت عينيها ووضعت يديها على صدرها بعد أن ضمت المجرفة إليها، وأشرق وجهها باسما) هذه أقصى حدود اللطافة يا بني..

الشاب– (وهو جاثم على ركبتيه) لطفا يا سيدتي.. لا تتحركي.

الجدة – سوف أقول لك شيئا يا ولدي... إنك تقوم بعملك في وداعة ولطف.

الشاب –(وقد احمر وجهه) أوه...

الجدة – (تجيب بصوت عذب وفي كلمات متقاطعة بينما الشاب يضع يديه في يديها) لا...داعي... للشكر يا بني...

(يمكث الاثنان بلا حركة، وتصدحُ ألحان الموسيقي بينما ينزل الستار في هدوء. (ستار)

فهرس

تقديم 3
الكوميديا المرتجلة وحدود الحداثة 5
أسطورة الارتجال المسرحي 23
المسرح والارتجال 33
مسرح الاكواريوم وتقنية الارتجال 41
أماكن الارتجال أو المسرح ومحاولة البحث عن فضاء جديد 51
المسرح الأمريكي بين الارتجال والعمل الجماعي 59
جرائم أكاديمية 69
اتجاهات مسرحية امريكية 77
برتولد بريشت والمسرح الملحمي 89
أخطاء ارتكبت في حق بريشت 97
يوري ليوبوف ومسرح تاجانكا 103
جان جنيه ومسرح الأوهام 109
جورج شحاته ومسرح البراءة 119
مسرح هارولد بنتر 129
ادوارد البي والوساطة بين النص والجمهور 137
كومة الرمل 143

طبع بـ : دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٥، زنقة بيرون، بلفدير، الدار البيضاء

حاولت في هذا العمل المتواضع أن أترجم بعض المقالات الهامة التي تعالج قضية الارتجال في المسرح وأن أدرجها مع مقالات أخرى تعرف ببعض الدراميين الكبار الذين ذاع صيتهم لا بالنسبة لنوعية إنتاجهم فحسب، وإنما أيضا بالنسبة للتأثير الذي تركوه في مجال المسرح.

وبما أن الغاية من هذا المشروع هي الحديث عن بعض تجليات المسرح الغربي، فقد ترجمت مسرحيتين قصيرتين لإعطاء فكرة عن مدى انفتاح النص الدرامي على أفق الارتجال وعلى رصد الروابط الإنسانية كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية "ألبي".

وهكذا، فإني لا أدعي تقديم دراسة شاملة عن المسرح، وإنما أدعو القارئ إلى الاطلاع على بعض نماذجه حتى تكون له عونا ساعة إقدامه على دراسة أساليبه.

وكل أملي أن أكون قد أضفت ولو لبنة واحدة إلى الدراسات العربية التي تهتم بالفن الدرامي.

د. حسن المنيعي

عيون ص. ب. 10958 باندونغ - الدار البيضاء 01

30 درهم

طبع بـ : دار فرخة للطباعة والنشر، 10، زنقة بيرون، بلفدير، الدار البيضاء

مكتبة الأدب المغربي